PALAZZO REALE

Bernardino Luini e i suoi figli

Copertina
Bernardino Luini, *Madonna con il Bambino (Madonna del roseto)*, 1516-1517 circa,
Milano, Pinacoteca di Brera (particolare)

Progetto grafico di copertina
Francesco Dondina - Dondina Associati

Progetto grafico e impaginazione
Paola Gallerani

Redazione
Giovanni Agosti
Patrizio Aiello
Paola Gallerani
Marco Jellinek
Jacopo Stoppa

Indice dei nomi
Patrizio Aiello
Giovanni Renzi
Massimo Romeri

Segreteria di redazione e ricerca iconografica
Serena Solla

Fotolito
Eurofotolit, Cernusco sul Naviglio (Milano)

Stampa
Petruzzi Stampa,
Città di Castello (Perugia)

Ufficio stampa
My Com Factory, Luana Solla
luana.solla@mycomfactory.com

Officina Libraria srl
Via Romussi 4
20125 Milano, Italia
www.officinalibraria.com

ISBN 978-88-97737-35-3
Printed in Italy

Bernardino Luini e i suoi figli

a cura di Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa

Bernardino Luini e i suoi figli

Milano

PALAZZO REALE

24 ORE Cultura

ARTHEMISIA group

10 aprile
13 luglio 2014
Milano, Palazzo Reale

Sindaco
Giuliano Pisapia

Assessore alla Cultura
Filippo Del Corno

Direttore Centrale Cultura
Giulia Amato

Partner istituzionali

inBrera
Pinacoteca

Direttore
Domenico Piraina

Coordinamento Mostra
Giulia Sonnante

Responsabili Organizzazione e Amministrazione
Giovanni Bernardi
Simone Percacciolo

Conservatore
Diego Sileo

Organizzazione
Giuliana Allievi
Luisella Angiari
Filomena Della Torre
Christina Schenk
Roberta Ziglioli

Amministrazione
Roberta Crucitti
Laura Piermattei
Sonia Santagostino
Luisa Vitiello

Coordinamento Eventi
Anna Appratti

Responsabile Coordinamento Tecnico
Paolo Arduini

Coordinamento Tecnico
Luciano Madeo
Lorenzo Monorchio
Andrea Passoni

Responsabile Comunicazione e Promozione
Luciano Cantarutti

Comunicazione e Promozione
Francesca La Placa
Antonietta Bucci

Ufficio Stampa Comune di Milano
Elena Conenna

Comunicazione visiva
Dalia Gallico
Art Lab

Assistenza Operativa
Palma Di Giacomo
Giuseppe Premoli
Luciana Sacchi

Servizio Custodia
Corpo di guardia Palazzo Reale

Presidente
Alfonso Dell'Erario

Amministratore Delegato
Natalina Costa

Responsabile Ufficio Mostre
Francesca Biagioli

Ufficio Mostre
Francesca Calabretta
Alberta Crestani
Sara Lombardini
Roberta Proserpio
Elena Stella
con il contributo di
Greta Bortolotti
Francesca Rinaldi

Responsabile Ufficio Fund Raising, Eventi ed Iniziative speciali
Chiara Giudice

Ufficio Fund Raising, Eventi ed Iniziative speciali
Francesca Belli
con il contributo di
Giulia Mordivoglia
Matilde Pelucchi
Letizia Rossi

Ufficio Sviluppo
Paola Cappitelli

Ufficio Stampa e Social Media
Elisa Lissoni
con il contributo di
Michela Beretta
Stefania Coltro

Responsabile Operations
Alessandro Volpi

Ufficio Operations
Elena Colombini
con il contributo di
Andrea Baraldi

Presidente e Amministratore Delegato
Iole Siena

Rapporti Internazionali e Prestiti
Katy Spurrell

Produzione e Comunicazione
Simona Serini

Ufficio Mostre
Allegra Getzel
Tiziana Parente
con
Francesca Longo

Registrar
Ghislaine Pardo

Marketing e Comunicazione
Giulia Moricca
Marzia Rainone

Ufficio Stampa
Adele Della Sala
con
Anastasia Marsella

Fund Raising
Gaia Franceschi

Sviluppo e Area Contemporary
Nicolas Ballario
con
Francesco Barbuto

Controllo di Gestione
Lorenzo Losi

Amministrazione
Mara Targhetta

Segreteria Generale
Federica Sancisi

Palazzo Reale è stato restaurato grazie a

partner istituzionale

MOSTRA

Mostra e catalogo a cura di
Giovanni Agosti
Jacopo Stoppa

Progetto espositivo
Piero Lissoni
Lissoni Associati
con
Gianni Fiore
Francesco Canesi Lissoni
Miguel Ribeiro
e
Elena Calvi
Davide Cerini
Marco Guerini
Alberto Massi Mauri
Alessandro Massi Mauri
Lorenzo Volpato

Progetto di illuminazione
Flos

Realizzazione allestimento
Ci.Ti.Effe

Prodotti
Cassina
Cleaf
Flos
Glas Italia
MPS Modern Promotion Service
Pilkington NSG Group
Sacchi Giuseppe S.p.a.

Immagine coordinata e grafica di allestimento
Francesco Dondina
Dondina Associati
con
Giulia Semprini
Diana Quarti
Giacomo Drudi

Ufficio Stampa
Comune di Milano, Elena Conenna
Cosmit, Raffaella Pollini
Lissoni Associati, Donatella Brun
Officina Libraria, Luana Solla
Paolo Landi
24 Ore Cultura, Elisa Lissoni

Conservazione Opere
Giovanni Rossi
Ilaria Perticucci
Marianna Cappellina
Restauro e Conservazione di Beni Culturali

Restauri
Carlotta Beccaria, Milano
Luigi Parma, Milano
Michela Piccolo e Maurizio Michelozzi, Opificio delle Pietre Dure, Firenze; direzione lavori Cecilia Frosinini, Francesca Rossi (per il cat. 82, sul nuovo telaio è applicata una lastra protettiva Optium Museum Acrylic, offerta dalla ditta Tru Vue tramite il distributore italiano EOT)
Stefano Scarpelli, Opificio delle Pietre Dure di Firenze
Centro Conservazione e Restauro la Venaria Reale
Isabella Villafranca Soissons, Open Care Milano
(le foto dei cat. 5; 13; 16; 24; XLIV; 86; 90; 93 sono in corso di restauro o prima dell'intervento)

Assicurazioni
Lloyd's

Trasporti
Liguigli Fine Arts Service
Arteria srl

Accrochage
Liguigli Fine Arts Service
Arteria srl

Visite guidate
Ad Artem

Audioguide
Antenna International

Sistema di biglietteria e circuito di prevendita
MostraMi

Catalogo
Officina Libraria

RINGRAZIAMENTI

Mariangela Agliati Ruggia, Silvio Alberio, Mauro Alberti, monsignor Giuseppe Angelini, Camilla Anselmi, Gianni Antonini, Rosellina Archinto, Alessandra Arosio, Lorenzo Arosio, Alberto Artioli, Elena Asero, Francesca Baiardi, Sandro Ballarin, Sandrina Bandera, Marco Bascapè, Maurizio Baseggio, Aldo Bassetti, Laura Basso, Anna Maria Bava, Carlotta Beccaria, Alberto Bentoglio, Simone Bertelli, ing. G. Bianchi, prof. Luigi Bianchi, Luigi Bianchi, Adele Bianchi Robbiati, Paolo Biscottini, Davide Biscuola, Antonio Bocola, Cini Boeri, Stefano Boeri, Caterina Bon, Adina Bonelli, Davide Bonfatti, Giulio Bora, Bona e Vitaliano Borromeo, Lucia Borromeo, don Tarcisio Bove, Alessandra Brambilla, Marta Brivio Sforza, David Alan Brown, Ugo Bruschi, don Piero Bulla, Giampaolo Cagnin, Giorgio Canesin, Franco Capardoni, Fabio Caporizzi, Carlo Capponi, Andrea Carandini, Patrizia Caretto, Alessandro Carraro, Marco Carraro, Nadia Carrisi, Luciano Caspani, Daniele Cassinelli, Giorgio Cavaciuti, Federico Cavalieri, Carlo Cavalleri, Alice Chimenti, Antonella Chiodo, Mario Cicogna, Elena Ciuti, Anna Coccioli Mastroviti, Giulia Cogoli, Silvia Conte, Maria Chiara Corazza, Dominique Cordellier, Francesca Costaperaria e Ivano, Giulia Maria Crespi, Federico Crimi, Antonella Crippa, Elisa Curti, Paolo Daffara, Emanuela Daffra, Luca d'Agostino, Andrea Daninos, Silvia Davoli, Vincent Delieuvin, Vannozza della Seta, Roberta Delmoro, Andrea Di Lorenzo, Serena D'Italia, famiglia Enrico, Simone Facchinetti, Carla Falcone, padre Dimitri Fantini, Marco Fasulo, Carlo Feltrinelli, Ghitta Feltrinelli, Gianfranco Fiaccadori, Roberto Fighetti, Gabrio Figini, Isabella Fiorentini, Giorgio Fiorese, Elena Fontana, Vincenzo Fontana, Francesco Frangi, Giovanni Frangi, Giuseppe Frangi, Fiorella Frisoni, Arturo Galansino, madre Anna Galimberti, Gabriella Gallerani, Lavinia Galli, Corinna Tania Gallori, Piero Gandini, Nicole Garnier, Guido Gentile, Giorgio Giacomoni, Claudio Giorgione, Vittorio Giulini, Francesca Gobbo, Silvia Gorlini, Tiziano Grassi, Valter Guidetti, Paolo Inghilleri, Carla Iurilli, Stefano Jacini, Franco Jellinek, Matteo Lampertico, Valentina Lapierre, Barbara Lehmann, Gloria Levoni, Silvio Leydi, Stefano L'Occaso, Angelo Loda, Letizia Lodi, Rachele Loffredo, Laura Lora, Claudio Luti, Mauro Maffeis, Rodolfo Maffeis, don Aldo Maggi, Mauro Magliani, Marco Magnifico, Alessandro Malinverni, Federica Manoli, Pietro Cesare Marani, Massimo Marelli, Paola Marini, Marcella Marongiu, Claudia Masala, Enzo Mastrandrea, Stefano Mazzotti, Enrica Melossi, Emmanuel Michel, Donata Minonzio, Ruben Modigliani, Monica Molinai, Marco Morandi, Alessandro Morandotti, Annalisa Morelli, Giovanna Mori, Cristina Moro, Milena Motta, Ettore Napione, Antonio Natali, Pietro Nocita, Sara Nosrati, don Claudio Nora, Ivana Novani, Carlo Orsi, Francesco Orsi, Amalia Pacia, Silvia Paoli, Luigi Parma, Alessandra Pattanaro, Annalisa Perissa, Fabio Perosa, Italo Petriccione, Alessandra Pfister, Nadia Piccirillo, Chiara Pidatella, Lucia Pini, Isabella Pirola, don Mario Poggi, mons. Gianfranco Poma, Marzia Pontone, Andrea Porro, Cesare Porro, Chiara Prevosti, Maria Cristina Quagliotti, Domenico Quartieri, Cristina Quattrini, Elena Rame, Daniele Rancilio, Sergio Rebora, Federica Remondini, Mario Remogna, Niccolò Reverdini, Federica Ridella, Nadia Righi, Maria Luisa Rizzini, Cristina Rodeschini, Vittoria Romani, Gianni Romano, Walter Rosa, Mario Rossetto, Doriana Riboni, Chiara Rizzarda, Sara Rizzo, Cristina Rodeschini, Vittoria Romani, Francesco Rossi, Francesca e Guido Rossi, Wanda Rotelli, Francis Russel, Marco Sabetta, Rossana Sacchi, Giovanni Saibene, Toia Saibene, Xavier Salomon, Claudio Salsi, Aurora Scotti, Paolo Secchi, Lorenza Segato, Nicoletta Serio, Giuseppina Simmi, Serena Sogno, Valentina Sommariva, Giulia Sonnante, Giuliana Spinelli, Paola Strada, Carl Strehlke, Marco Tanzi, Francesca Tasso, Francesco Tettamanti, Dominique Thiébaut, Claudia Torriani, Silvia Tosatti, Luisa Turati, Piero Turati, Alessandro Uccelli, Maria Utili, Luca Vago, Giovanni Valagussa, Alberto Vanelli, Edoardo Vedani, Giorgina Venosta, Carmela Vilardo, Isabella Villafranca, Paolo Volpato, Fulvio Zaliani, Tiziana Zanetti, Annalisa Zanni, padre Stefano Zanolini, Chiara Zerbi, Fabio Ziccardi, Anna Rita Ziveri.

SPONSOR

Con il sostegno di

Con il contributo di

Sponsor tecnici

Cassina

38. Bernardino Scapi, detto Bernardino Luini

Dumenza (?); documentato dal 31 marzo 1501 al 20 gennaio 1532 – Milano (?), prima dell'1 luglio 1532

Ritratto di giovane signora

1515 circa

carboncino e gesso bianco su carta cerulea fortemente alterata; angoli superiori ricostruiti; sul verso, nell'angolo ricostruito, in alto a destra, a matita, «2573» – mm 266 × 206

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 2573

Provenienza: Parigi, collezioni reali, fino al 1793; Parigi, Musée central des arts (poi Musée du Louvre), dal 1793.
Mostre: Parigi 2003, n. 137.

Nell'*Inventaire manuscrit des dessins du Louvre* (Parigi, Archives des Musées Nationaux, côte IDD34, I, p. 9), compilato da Louis-Marie-Joseph Morel d'Arleux a partire dal 1802, il disegno è assegnato a Leonardo da Vinci. L'attribuzione a Bernardino Luini è avanzata da Fréderic Reiset (1866, p. 128, n. 395): «Ce dessin paraît devoir être attribué à Bernardino Luini». Gauthiez (1900, p. 242, nota 2) rifiuta il riferimento, che il grande Wilhelm Suida (1929, p. 276, fig. 319) ripropone, fornendo la prima riproduzione fotografica: «Sebbene rispondente solo in maniera generica alla tipologia del Luini, anche il disegno di una *Testa femminile* del Louvre può essere compreso fra i [suoi] ritratti». Angela Ottino Della Chiesa (1956, p. 147, n. 33) non condivide l'attribuzione «del Suida» a Luini. Maria Teresa Fiorio (in *Disegni* 1987, p. 117) confronta il disegno del Louvre, per lei «del Luini», con una «*Testa maschile*» che attribuisce a un «anonimo lombardo», in un foglio del Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco (inv. C 426): un «rapporto», precisa la studiosa, «limitato all'individuazione di un'area culturale» e nulla più.

Alla mostra di Leonardo al Louvre nel 2003, il *Ritratto* è interpretato da Françoise Viatte (in *Léonard* 2003, pp. 372-374, n. 137), che ne rende nota la prima riproduzione a colori, alla luce dell'esperienza milanese di Leonardo. La Viatte ammette la difficoltà di inserire questo foglio nella cronologia di Bernardino Luini: suggerisce che possa trattarsi di un'opera giovanile, riscontra una vicinanza con gli affreschi della Pelucca (cat. 13-19) e, a livello compositivo, con il *Ritratto di signora* di Washington (cat. 40).

Nel catalogo dei disegni leonardeschi delle collezioni pubbliche francesi, Pietro Cesare Marani (2008, pp. 127-128, n. 73) si sofferma sulla qualità dell'opera – «una bella e potente prova grafica» –, la colloca negli «anni Venti inoltrati» e tuttavia non accoglie l'attribuzione a Luini. Il *Ritratto* spetterebbe a un «pittore non estraneo a esperienze venete o veronesi». Le somiglianze con le «teste femminili» dello *Sposalizio della Vergine* a Saronno sarebbero soltanto di ordine tipologico.

❊

Con ogni probabilità il foglio è stato tagliato su tutti e quattro i lati e il formato del ritratto va forse immaginato sul modello del pastello dell'Albertina (cat. 44). La superficie è macchiata diffusamente; le gore più evidenti sono al centro del balzo e in una zona compresa tra la guancia e l'occhio di sinistra; il tratteggio a carboncino è svanito in più punti, specialmente nella guancia destra, lungo la canna nasale e nel balzo. È ben conservato il largo colletto, dove l'integrazione tra luminescenza del gessetto e ombreggiatura del carboncino dovrebbe riportare all'effetto di brillantezza monocroma che il disegno doveva presentare nel suo insieme.

Il balzo di questa giovane signora andrà immaginato non dissimile da quello che indossa la più matura dama del dipinto di Washington (cat. 40): le due donne condividono anche le vesti dai colletti ricamati e dai manicotti larghi. È possibile che la decorazione a rosette che orna il copricapo, visibile solo in parte, ripeta lo stesso motivo del colletto, come accade, per esempio, nel *Ritratto di Laura da Pola* di Lorenzo Lotto (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 373): non si fatica a immaginare dorati o argentei anche i ricami della donna effigiata da Luini.

Questo ritratto affonda le sue radici nel mondo di Leonardo, ma si avvale anche delle elaborazioni che Luini conduce sulla pittura straniante del Bramantino. Un precedente di quest'enigmatica giovane può essere la pia donna che sorregge Maria, nella *Crocifissione* di Brera (Reg. Cron. 981). Per la cronologia, il disegno si può avvicinare alla *Testa di uomo barbuto* dell'Ambrosiana (cat. 24). Le due teste condividono la posa tipica del ritratto di spalla e l'affilatezza dei lineamenti: segni di stile di Bernardino alla metà del secondo decennio del Cinquecento. Nello stesso modo Luini geometrizza le arcate sopracciliari, rende carnose le labbra e fluenti le ciocche di capelli. Forse la psicologia di questa donna fiera, dominata da una fredda volontà di potenza – non è esente un ricordo della *Belle Ferronière* di Leonardo (Louvre, inv. 778) – e del tutto estranea ai tipi classici di Luini, ha influito sul mancato apprezzamento del foglio e sui dubbi relativi all'attribuzione.

Claudio Gulli

Fig. 106 Luigi Poggioli, *Santa Barbara* (da Bernardino Luini), 1824, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»

conservata in Ambrosiana (*Riproduzioni...* [1914-1924], Z 82 suss., p. 86), utile per capire lo stato di conservazione del foglio: le cadute di colore non sono state integrate e il secondo piano non appare leggibile. Eva Tea (1932, p. 37) propone un'attribuzione, priva di giustificazioni, a Leonardo. Nel 1946 il disegno – con il nome di Luini, giustamente indicato come una *Santa* e considerato un cartone della maturità dell'artista – prende parte a un'esposizione dei capolavori dell'Ambrosiana e di altre raccolte lombarde che si tiene a Lucerna (*Italienische Kunst* 1946, p. 78, n. 152). All'inizio degli anni Cinquanta il foglio è ancora esposto in Pinacoteca (Galbiati 1951, p. 145). Secondo Angela Ottino Della Chiesa (1956, p. 146, n. 25) si tratta di una «*Donna che legge*». Il nuovo allestimento del museo, ordinato nel 1966 da Lamberto Vitali e Luigi Caccia Dominioni, saggiamente esclude, quasi al completo, i disegni dall'esposizione permanente. Nel *Catalogo provvisorio dei disegni della Biblioteca Ambrosiana* (1972, K 177 suss., p. 82) e nell'*Inventario dei disegni e loro ubicazione* di Pietro Nurchi (1976, Vol. K 87 suss., II, p. 505) il soggetto è di nuovo identificato come *Vergine annunciata*. Nel 1989 il disegno, ancora come una *Vergine che legge*, partecipa alla mostra itinerante sulla corte sforzesca, curata da Andrea Norris, in tre musei degli Stati Uniti (K. Curlee, in *The Sforza Court* 1988, p. 20, n. 32). Nel 1998, in occasione di un'esposizione di fogli leonardeschi all'Ambrosiana, Marco Rossi (in *L'Ambrosiana* 1998, p. 130, n. 56) scheda l'opera come «*Donna che legge*» e ne pubblica la prima fotografia a colori. Lo studioso, che riporta un errato numero di inventario, è il primo a notare le architetture sullo sfondo e il piccolo schizzo di figura femminile nell'angolo inferiore sinistro. Rossi ipotizza una datazione al terzo decennio del Cinquecento in rapporto con le *Virtù* nel presbiterio del santuario di Saronno, dove Luini dipinge nel 1525 la *Presentazione al Tempio* (cfr. T. Tovaglieri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 25).

*

Grazie a una litografia di Luigi Poggioli del 1824, prodotta nell'officina torinese di Felice Festa, di cui esiste un esemplare presso la Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» di Milano (Lito. 26-25; Torre 2005-2006, pp. 85-86, n. 43), si può decifrare – come ha segnalato Jacopo Stoppa – il soggetto di questo disegno. La stampa riproduce un dipinto, di cui il foglio dell'Ambrosiana è evidentemente uno studio preparatorio. Poggioli è un incisore attivo a Torino tra il 1829 e il 1839 (Comanducci 1973, p. 2524) e lungo il margine inferiore della stampa, dedicata al re Carlo Felice di Savoia, si legge che la riproduzione è tratta «dal Quadro Originale di Bernardino Luino» raffigurante «S. Barbara».

Il disegno è dunque uno studio preparatorio per un dipinto di Luini, di cui si sono perse le tracce. L'abito della fanciulla è nella stampa arricchito dal velo e dalle pietre preziose lungo la scollatura, un particolare tipicamente luinesco. Anche il secondo piano è nella litografia più dettagliato: a destra, lungo il profilo della collina, è raffigurato un episodio della vita di Barbara, il momento in cui è rinchiusa da suo padre, il ricco patrizio Dioscuro, all'interno di una torre. Questa è per tradizione l'attributo della Santa ed era già stata prevista da Luini nel suo disegno, dove è ripetuta due volte, in secondo piano, sia a sinistra che a destra.

Malgrado lo stato conservativo, compromesso da diverse perdite di colore, è possibile apprezzare la grande raffinatezza della tecnica esecutiva impiegata da Luini che, mediante un sapiente uso della matita, del carboncino e dell'acquerello, crea delicatissimi trapassi chiaroscurali, in particolare nell'incarnato della giovane. I contorni della nuca, della guancia, del mento e della mano sinistra sembrano incisi per il trasporto: non è da escludere perciò che il dipinto presentasse dimensioni analoghe e che questo disegno sia da intendere come un cartonetto.

Il foglio si situa nella storia di Luini nel primo tratto degli anni Venti, a monte degli impegni di Saronno e non distante dal completamento del polittico di Mendrisio, oggi disperso (cfr. G. Agosti, in *Il Rinascimento* 2010, pp. 190-195, n. 46).

Benedetta Spadaccini

44. Bernardino Scapi, detto Bernardino Luini

Dumenza (?); documentato dal 31 marzo 1501 al 20 gennaio 1532 – Milano (?), prima dell'1 luglio 1532

Ritratto di giovane signora

1520-1525 circa

carboncino, matita rossa, pastelli rosa, ocra, marrone e bianco su carta bianca; doppio controfondo – mm 414 × 284

Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 59

Provenienza: Vienna, Albert von Sachsen-Teschen (1738-1822), fino al 1822; Vienna, Carl von Sachsen-Teschen (1771-1847), dal 1822 al 1847; Vienna, Albert von Sachsen-Teschen (1817-1895), dal 1847 al 1895; Vienna, Friedrich von Sachsen-Teschen (1856-1936), dal 1895 al 1919; Vienna, Albertina, dal 1920.

Mostre: Parigi 1935, n. 590; Parigi 1975, n. 44; Washington, New York 1984-1985, n. 53; New York 2003, n. 131; Venezia, Vienna, Bilbao 2004-2005, n. 50; Parigi, Vienna 2007-2008, n. II.2.

Una scritta a matita, sull'antica montatura del foglio (color ocra con disegno di cornice a matite rossa e nera e acquerello grigio), segnala un'attribuzione a «Lionardo da Vinci. Nato 1449». Sotto questo nome il disegno è registrato in un inventario dell'Albertina del 1822 (S. R. Tom. II, n. 71) ripreso puntualmente da Franz Wickhoff (1892, p. CLXXXVI), che riferisce però questo «Bildnis einer Dame» a un «Mailänder Porträtisten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrunderts, am nächsten dem Gaudenzio Ferrari». Spetta a Gustavo Frizzoni l'attribuzione a Bernardino Luini, resa nota da Joseph Schönbrunner e Joseph Meder (1896, n. 352). Si impone senza alcuna oscillazione nella letteratura seguente. Riprodotto a colori – ma i contrasti cromatici sono profondamente alterati – il pastello è avvicinato a due dei *Ritratti* di Boltraffio della Biblioteca Ambrosiana (inv. F 290 inf., nn. 7, 8; cfr. Romani 2009). L'inquadramento critico, sensato, godrà di molta fortuna.

Il pastello figura tra i «very few portraits» di Luini nella monografia di George Charles Williamson (1899, pp. 91-92, 99). Il critico nota la somiglianza con il *Ritratto di signora* allora in collezione Benson (cat. 40), ma precisa che il disegno non è uno «sketch» per un dipinto. Luca Beltrami (1911b, p. 360), che ha identificato nei committenti ritratti nelle lunette del tramezzo di San Maurizio Alessandro Bentivoglio e Ippolita Sforza (cfr. C. Battezzati, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 16), mette in relazione con questa decorazione la «Donna dal ventaglio» viennese, riprodotta in controparte. La ritiene «uno studio ricavato dal vero in occasione dei lavori in S. Maurizio, sia per prepararsi a dipingere la lunetta nella chiesa, sia col proposito di eseguire un ritratto su tavola della Bentivoglio». La cronologia del disegno segue la collocazione degli affreschi del tramezzo, tra il 1520 e il 1525. Che la committente di San Maurizio e la donna del pastello siano entrambe Ippolita Sforza Bentivoglio è un'evidenza anche per Emil Schäffer (1911, p. 144), secondo cui il disegno sarebbe uno «studio autentico» per l'affresco. Nota poche differenze: l'orecchio – coperto nel disegno, visibile nell'affresco – e il ventaglio di Vienna, abolito a Milano, poiché «come simbolo del piacere mondano non conveniva alla santità del luogo». Un riferimento al foglio di Vienna, sempre accanto ai pastelli milanesi di Boltraffio, si trova nel fondamentale manuale sulle tecniche grafiche di Meder (1919, p. 136): un volume di cui Alessandro Ballarin (1996-1999, pp. 762-763) auspica da tempo una traduzione italiana. Meder accosta ancora Luini e Boltraffio: i soli artisti, per lui, a utilizzare i pastelli prima del 1520, sull'esempio di quanto aveva fatto Leonardo. Il foglio di Vienna è l'unico disegno attribuito con certezza a Bernardino Luini alla storica parata dell'arte italiana, da Cimabue a Tiepolo, che si tiene al Petit Palais di Parigi nel 1935 (*Exposition* 1935, p. 245, n. 590). La proposta di identificazione con Ippolita Sforza, con la data tra il 1520 e il 1524, è accolta nel catalogo dell'Albertina dedicato alla scuola lombarda (Stix, Spitzmüller, 1941, p. 38, n. 405, tav. 90) e nella monografia di Angela Ottino Della Chiesa (1956, p. 148, n. 40).

Un piccolo capolavoro è invece la scheda redatta dal conservatore dell'Albertina Otto Benesch (1964, p. 322, tav. II), accompagnata da un'ottima riproduzione a colori. L'ipotesi di Beltrami e Schäffer è scartata: non convince né l'identificazione dell'effigiata, né la corrispondenza tra il disegno e l'affresco di San Maurizio. Benesch considera il foglio una «selbständiges Kunstwerk» e lo giudica uno dei modelli per Hans Holbein il giovane, durante il suo soggiorno in Lombardia, tanto da diventare una premessa per la ritrattistica a pastelli colorati del maestro tedesco.

In un volume antologico sui capolavori grafici dell'Albertina, la riproduzione del disegno è di pessima qualità e il commento ripropone le conclusioni di Benesch, aggiungendo un riferimento al ritratto di Washington (Koschatzky, Oberhuber, Knab 1973, p. s. n., n. 52). Con queste credenziali il pastello è esposto al Louvre (*Dessins* 1975, pp. 174-175, n. 44). Eckhart Knab (in *Old Master Drawings* 1984, pp. 232-233, n. 53) riporta il parere di Konrad Oberhuber, secondo cui l'effigiata del pastello non sarebbe Ippolita Bentivoglio ma la modella del quadro di Washington (cat. 40). Poi menziona un altro *Ritratto di signora*, a carboncino con rialzi di biacca (Cambridge, Fogg Art Museum, inv. 1936.119), attribuito dubitativamente a Bernardino Luini, e lascia riaffiorare un legame, per quanto generico, tra il pastello viennese e l'affresco di San Maurizio. Giulio Bora (in *Disegni* 1987, p. 120) avvicina al foglio di Vienna gli *Studi di un volto e di un busto femminile*, a matita rossa, della Biblioteca Ambrosiana (inv. F 264 inf., n. 18), da lui riferiti a Luini. Riassuntiva è la scheda di Veronika Birke e e Janine Kertész (1992, pp. 32-33). Nelle sue ricerche sull'uso del colore nel Rinascimento italiano, Thomas Howard McGrath (1994, I, p. 140, II, pp. 62-63, fig. 147; 1997, p. 29, nota 16; 1998, p. 4) presta attenzione al pastello e avanza la possibilità che la mano destra della dama non regga un ventaglio ma uno specchio. Per Bora (1998b, pp. 115-116, fig. 4.33) il foglio di Vienna si data «intorno al 1520 e in rapporto con le tipologie di sante del ciclo di San Maurizio», «in un momento in cui Luini riaccende l'interesse per le soluzioni leonardesche». Lo studioso nega sia l'identificazione con Ippolita Bentivoglio sia con la donna del *Ritratto* di Washington. Nel volume di presentazione dei restauri della chiesa di San Maurizio, il pastello è riprodotto come «*Studio per il ritratto di Ippolita Bentivoglio*» (Marani 2000a, p. 57).

Ballarin (2000, pp. 938-939, tav. CCCLI) non condivide l'identificazione della donna con Ippolita Sforza a San Maurizio ma propende per una datazione del pastello «in parallelo a quegli affreschi (1520-1524)». Per lui la «cuffia» inten-

de restituire un effetto «a filigrane d'oro»; «molto delicato» gli appare il «trapasso dallo sfumato ottenuto con i pastelli rosso e nero alle zone più luminose intessute dal gesso bianco». Quanto al rapporto tra Luini e Holbein esorta a «non porre sulle spalle di Luini troppa responsabilità». Non Holbein dunque: piuttosto, il pastello «esce in parallelo con i primi ritratti di Clouet».

Il foglio è esposto alla mostra leonardesca del Metropolitan Museum a New York (C. Bambach, in *Leonardo* 2003, pp. 663-666, n. 131). È considerato «one of the great masterpieces of pastel drawing of the sixteenth century», per il fascino dell'abbigliamento («the fashionable northern Italian dress of the early 1520s»), con il balzo largo e morbido, il corpetto alto e le maniche voluminose. Ritornano i dubbi sull'oggetto della mano destra («a mirror or a fan»). Per un confronto con la moda del tempo, si chiamano in causa il *Ritratto di Lucina Brembati* di Lorenzo Lotto all'Accademia Carrara di Bergamo (inv. 900) e, ancora, il *Ritratto* di Washington. Carmen Bambach è la prima a notare il contrasto tra lo stato «high finish» del volto, dove i colori costruiscono l'incarnato, il cappello e i capelli, e quello «sketched», a gessetto nero o carboncino, del resto della figura. Riscontra perciò una somiglianza tecnica con il cartone, a pastelli, per il *Ritratto di Isabella d'Este* (Louvre, Département des Arts graphiques, inv. MI 753). Nonostante riconosca che il disegno di Vienna debba essere esentato da un ruolo preparatorio, la Bambach avanza la possibilità che la commissione sia stata ispirata dall'affresco di San Maurizio e che il pastello sia un ritratto idealizzato di Ippolita Sforza. È un rapporto che paragona a quello che intercorre tra il pastello ambrosiano di Boltraffio (inv. F 290 inf., n. 7) e la *Santa Barbara* della Gemäldegalerie di Berlino (inv. 207).

Il foglio di Vienna partecipa a un'esposizione itinerante di capolavori dell'Albertina (A. Gnann, in *L'età* 2004, pp. 138-139, n. 50). Maria Teresa Binaghi (2007, p. 34, fig. 7) identifica nella giovane coppia di committenti di San Maurizio Giovanni del Carretto e Ginevra Bentivoglio, che si sposano il 23 maggio 1523, e si interroga sulla relazione tra pastello e affresco: «il sembiante della giovane [Ginevra Bentivoglio] è forse "tratto dal naturale" nel disegno di Vienna?». Per Alessandro Nova (2008, p. 170, fig. 11) l'uso del pastello nel ritratto di Luini è funzionale alla rappresentazione della «sontuosità degli abiti». La Bambach (2008, p. 189, fig. 13) avvicina, da un punto di vista materiale, il giallo di Luini ai pastelli utilizzati da Boltraffio nel *Ritratto di un giovane con berretto* (BAMi, inv. F 290 inf., n. 8), indicando una possibile fonte comune nella celebre ricetta di Leonardo sul «colorire assecho». Achim Gnann (in *The Great Masters* 2008, pp. 138-139, n. 43) invita alla cautela nell'identificazione con Ippolita Sforza o con la donna del *Ritratto di signora* di Washington. Il pastello, esposto a una rassegna su Arcimboldo (M. Ronberg, in *Arcimboldo* 2007, p. 54, n. II. 2), è menzionato di sfuggita da Francesco Frangi (2009, p. 275), in occasione della pubblicazione del *Ritratto di gentiluomo di casa Porro* (cat. 39).

✻

Il foglio, dai margini leggermente irregolari, sembra tagliato su tre lati, tranne in basso. Ma il formato del ritratto non risulta diminuito di molto. Luini disegna il volto di questa donna con una punta molto sottile, dal tratto delicato ed evanescente. Struttura subito i trapassi chiaroscurali, e non è da escludere che qualcosa si sia perso nelle ombre tra il sopracciglio e l'occhio, nella guancia e sotto il mento. Si concentra sulle pupille, dolcissime. Con una matita rossa, altrettanto fine della prima, riprende il profilo destro, i contorni del naso e degli occhi, e con lo stesso mezzo definisce la bocca, che acquisisce carnosità. Il pastello rosa serve solo a colorare l'incarnato, che arriva a effetti di luminosità massima. Nel petto il colore si avverte poco e il vuoto bilancia la concentrazione di policromia nel volto. La donna ha un corpetto che la fascia strettamente all'altezza del seno e maniche dagli sbuffi larghi tracciate rapidamente. La collana si può immaginare di perle. La mano destra, colorata con il pastello rosa ora usato più grintosamente e con pochi rialzi di gesso bianco, tiene con le dita un ventaglio di piume: può dare un'idea dell'oggetto l'impugnatura veneziana di ventaglio, conservata al Victoria and Albert Museum e databile al 1550 circa (inv. 105-1882); ma il più famoso in azione è quello della *Schiava turca* del Parmigianino (Parma, Galleria Nazionale, inv. 1147). La stessa stesura a pastello, immediata e impulsiva, rende castani i capelli, con un marrone deciso, e il balzo di un ocra scuro su cui spicca un fermaglio a matita rossa. Le lunghe striature verticali di ocra vanno a sovrapporsi a un reticolo a matita nera, che definisce la decorazione del balzo, a cerchietti e – forse – fiocchetti.

Le relazioni, così spesso istituite, con il ritratto di Washington (cat. 40) e con la donna inginocchiata negli affreschi di San Maurizio (C. Battezzati, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 16) sono poco stringenti. L'autonomia del genere ritrattistico all'interno della produzione grafica di Luini è assicurata dal profilo, a matita nera, del British Museum (inv. 1895-9-15-767), con la scritta antica, a penna, «Blasij Arcimboldi Pictoris imago», seguita, in grafia differente, da «Bernardino Lovino F». Nell'esigua galleria di ritratti disegnati da Luini, va probabilmente mantenuto quello virile, pure di profilo e a matita nera, dell'Albertina (inv. 1451), che Suida (1929, p. 276, fig. 322) metteva in rapporto con il committente della pala nel Duomo di Como (cfr. G. Renzi, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 5).

La donna del pastello – priva di ombre di malizia ma pervasa da una lieve malinconia – ha la tipica dolcezza di tanti personaggi del mondo di Luini: più di tutti, richiama il paggio che tiene la corona e la spada di uno dei Magi nell'*Adorazione* di Saronno (cfr. T. Tovaglieri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 25). Questo confronto fornisce anche un indicatore cronologico.

Claudio Gulli

52. Bernardino Scapi, detto Bernardino Luini

Dumenza (?); documentato dal 31 marzo 1501 al 20 gennaio 1532 – Milano (?), prima dell'1 luglio 1532

San Gerolamo

1523-1524 circa
tavola – cm 90 × 67
Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1632

Provenienza: Milano, Gian Giacomo Poldi Pezzoli (1822-1879), almeno dal 15 ottobre 1860 al 1879; Milano, Museo Poldi Pezzoli, dal 1881.

Mostre: Milano 1872, n. 208; Como 1953, n. 38.

Il dipinto è già di Gian Giacomo Poldi Pezzoli il 15 ottobre 1860, quando è menzionato in una lettera di Giuseppe Molteni a Giovanni Morelli (di questo documento e di uno del 28 marzo 1861, conservati nell'archivio Zavaritt a Gorle, esiste una trascrizione dattiloscritta di Jaynie Anderson nell'archivio del Museo Poldi Pezzoli). Il grande restauratore interviene sul *San Gerolamo* e le operazioni sono definitivamente saldate il 2 gennaio 1862 (*Gian Giacomo Poldi Pezzoli* 1979, pp. 68-70; Galli Michero 2000, p. 243). Il quadro è provvisto di una cornice realizzata da Carlo Maciachini, allora attivo nell'*équipe* di Molteni.

Nel 1872 il dipinto è esposto a Brera, con il nome di Luini, in una rassegna di opere d'arte delle raccolte private milanesi (*Catalogo* 1872, p. 30, n. 208; Squizzato, Galli Michero 2011, p. 159). In quell'occasione lo vede Carl Brun (1880, p. 17) e Gustavo Frizzoni (1879b, p. 91) ne apprezza il «succoso e fresco colorito, dov'è pure dato largo campo a svariato e poetico paesaggio».

Al momento dell'apertura del Museo Poldi Pezzoli, il *San Gerolamo* è esposto, insieme ad altre quarantasei opere, nella seconda «stanza a quadri». È considerato «opera giovanile» di Luini nel catalogo redatto da Giuseppe Bertini (1881, p. 30, n. 85; *Fondazione* 1881, p. 30, n. 85; *Fondazione* 1886, p. 32). Gustavo Frizzoni (1882, pp. 116-117) accetta la collocazione cronologica: è entusiasta della qualità dell'opera, soprattutto del paesaggio. Invece Molinier (1889, p. 316) nota quanto tutti i Luini Poldi Pezzoli siano oscurati dalla *Madonna* Litta di Boltraffio (inv. 1609), esposta nella stessa sala. Theodor von Frimmel (1898, pp. 370-371) mette in relazione il *San Gerolamo* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 200; fig. 114), acquistato nel 1846 dall'antiquario milanese Pietro Pensa (cfr. il documento, segnalato da Chiara Battezati, in ASBASAE, parte I, 16/2, fasc. 19, con la precedente offerta all'Accademia di Brera), con due opere dallo stesso soggetto: il dipinto Poldi Pezzoli e quello Harrach, allora anch'esso a Vienna (cat. 26), considerati entrambi opere di bottega. Gustav Ludwig pensa invece che il quadro Poldi Pezzoli sia una ripetizione più debole dell'esemplare Harrach, ritenuto un originale (Ritschl 1926, pp. 120-121). Una fotografia del «*St Jerome* Poldi» è presente tra le opere di attribuzione incerta («Unknown or Uncertain») alla mostra dei dipinti di scuola lombarda al Burlington Fine Arts Club di Londra nel 1898 (*Catalogue* 1898, p. 34; cfr. Urizzi 2006-2007, p. 311). George Charles Williamson (1899, p. 131) concorda sul fatto che il quadro milanese sia «a youthful work» di Luini. Adolfo Venturi (1900, p. 243), nel rendere noto il *San Gerolamo* della collezione Crespi, richiama quello Poldi Pezzoli «pieno di nobile fierezza». A una cronologia giovanile si attiene anche Pierre Gauthiez (1900b, p. 230; 1905, p. 91). Dal 1902, dopo il riordino del museo a opera del nuovo direttore Camillo Boito, il *San Gerolamo* è esposto nella «sala dei lombardi», dove rimane fino alla Seconda guerra mondiale (*Museo* 1902, pp. 77-78, n. 652; Wittgens 1937, p. XXIX, tav. 40). Il dipinto è compreso nelle liste di Berenson (1907, p. 249; 1932, p. 317; 1936, p. 273; 1968, I, p. 232). La prima riproduzione fotografica, scattata dalla ditta Brogi, compare in *The Masterpieces* 1909, p. 59; segue Beltrami (1911b, pp. 574, 576) con una foto Anderson. Giovanni Battista Reggiori (1911, p. 112) associa al dipinto del Poldi Pezzoli un altro *San Gerolamo* «attribuito al Luini» nella collezione Borromeo: è la tavola avvicinata – ma impropriamente (M. Tanzi, in *Bramantino* 2012, p. 85) – a Calisto Piazza da Mauro Natale (in *Collezione* 2011, pp. 135-136, n. 14). Wilhelm Suida (1929, p. 275, fig. 309) rende noto un altro *San Gerolamo*, allora nella collezione Volterra a Firenze e ora in una diversa raccolta della stessa città, come «versione compositiva più matura» dei dipinti già noti con lo stesso soggetto.

Alla riapertura del Poldi Pezzoli, dopo il bombardamento alleato che lo aveva pesantemente danneggiato, il dipinto torna nella «sala dei lombardi» (Russoli 1952, p. 19). Per Angela Ottino Della Chiesa (1953, p. [21], figg. 126-127) questo è il *San Gerolamo* «più felice» che Luini abbia rappresentato, perché il Santo «traspira luce» e il paesaggio è «cristallino». Alla mostra di Como (A. Ottino Della Chiesa, in *Mostra* 1953, p. 45, n. 38) si conferma «forse il migliore di una serie di dipinti di analogo soggetto». L'idea è ripresa da Franco Russoli (1955, pp. 178-179, n. 652, tav. XXII; 1972, p. 222, figg. 415-416) che opta per una datazione tarda «verso il 1525» (lo segue Mascherpa 1972, p. 204). Angela Ottino Della Chiesa (1956, p. 106, n. 139) non si sbilancia sulla cronologia dell'opera. Per Luigi Mallé (1969, pp. 231-232) il quadro Poldi Pezzoli è «meno tardo» di quello del Kunsthistorisches Museum. Mirella Levi D'Ancona (1977, pp. 133-134) studia il significato simbolico della felce, che cresce nella roccia alle spalle del *San Gerolamo*. Mauro Natale (1982, p. 94, n. 45, figg. 166-167) si schiera per una datazione «agli anni che immediatamente precedono il 1525». Considera il *San Gerolamo* più antico quello Harrach, poi quello Crespi, poi quello Poldi Pezzoli e per ultimo, «probabilmente posteriore al 1525», quello del Kunsthistorisches Museum; giudica «incerta» l'autografia del dipinto Volterra. Per Natale il quadro Poldi Pezzoli è «fortemente segnato dall'influsso di Andrea Solario»: nella «veduta», di «accento belliniano». Il confronto è con il *Riposo durante la fuga in Egitto* dello stesso Museo Poldi Pezzoli, datato 1515 (inv. 1628). Lo studioso identifica un «esplicito riferimento al paesaggio lombardo»: «l'edificio quadrangolare con tiburio poligonale e tamburo» è «assai simile al profilo del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli a Saronno» (cfr. T. Tovaglieri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 25). David Alan Brown (1987, p. 252) si sofferma sul debito di Luini nei confronti della tradizione lombarda e del Solario: «le due versioni del *San Girolamo nel deserto*, una al Kunsthistorisches Museum di Vienna e l'altra al Poldi Pezzoli, benché dipinte a larghi tratti, e volte indietro verso il Foppa e il Bergognone, sono indebitate col dipinto di Barnard Castle per la composizione ed il colore», un dipinto di Solario che lo studioso data tra il 1510 e il 1515 (Brown 1987, pp. 280-281, n. 59). Nel 1989 la tavola Poldi Pezzoli è sottoposta a un intervento conservativo, eseguito da Nuccia Comolli Chirici, che comprende la pulitura della superficie pittorica e la rimozione dei ritocchi (la relazione di restauro si conserva nell'archivio del museo). Andrei

Fig. 114 Bernardino Luini, *San Gerolamo*, 1524-1525 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum

San Gerolamo è impegnato a battersi il petto con una pietra; ha dimesso la sua veste da cardinale e indossa una tunica grigia. Davanti a lui sta un Crocifisso, rappresentato come un corpo vivo, legato a un tronco, con il volto immerso nell'ombra. Alle spalle del Santo si eleva una parete rocciosa scura, su cui è cresciuta vegetazione di più specie (tra cui si distinguono felci e forse una pervinca), che contrasta con l'apertura paesaggistica a sinistra. Ai piedi del Santo e sulla rupe strisciano dei serpenti. Su un sentiero acciottolato si è incamminato il leone; qui si concentrano una serie di micro-abrasioni lasciate a vista e non integrate. Dietro l'animale si apre un paesaggio fluviale, con un ponticello, attraversato da una donna, da un cane e da un uomo. Dopo una radura, si vede, coperto da una fila di alberi, un edificio sacro, dalle forme simili, ma non del tutto coincidenti, alla parte più antica del santuario della Beata Vergine dei Miracoli a Saronno, dove, almeno dal 1525, è attivo Bernardino Luini (cfr. T. Tovaglieri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 25). Oltre due speroni rocciosi, le montagne iniziano a tingersi di azzurro e nel cielo, di una chiarezza prealpina, si staglia il Crocifisso.

Il dipinto va probabilmente collocato nella prima metà degli anni Venti: un'elaborazione precedente del tema, molto più in debito con il mondo di Andrea Solario, è fornita nel *San Gerolamo* della PKB (cat. 26). Il quadro del museo milanese non dista troppo invece dall'esemplare del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 114), forse di poco successivo e di dimensioni quasi coincidenti. Il paesaggio richiama quello che occupa, con ancora maggiore protagonismo, il fondale dello scomparto centrale del polittico Torriani, già in San Sisinio a Mendrisio e ora in una raccolta privata di Torino, la cui data 1523 circa può servire a orientare la cronologia del quadro Poldi Pezzoli. La severità della posa non sembra registrare l'impatto delle nuove soluzioni espressive importate a Milano da Cesare da Sesto, di ritorno da Roma e dal Sud.

Bernardino Luini ha fatto più volte ricorso al tema di *San Gerolamo* in rappresentazioni di piccolo formato, evidentemente destinate alla devozione privata. Questo soggetto, accanto alle *Madonne*, è uno dei più frequenti nel suo catalogo.

Claudio Gulli

Bliznukov (1998) pubblica due *San Gerolami* – il primo, del Museo di Belle Arti di Kaluga, in deposito dall'Ermitage (inv. 40); il secondo, nella canonica di Sant'Eustorgio a Milano – che ascrive alla bottega di Luini: il primo «presenta le analogie più strette» con il dipinto Poldi Pezzoli (ma l'altro ha poco a che fare con Luini). Anche per Giulio Bora (1998a, p. 346), che accoglie la datazione a «prima del 1525», il quadro Poldi Pezzoli è «basato su modelli di Andrea Solario e Cesare da Sesto». Cristina Quattrini (2004b, p. 175, nota 87) considera «palese il rapporto con la pittura smaltata di Andrea Solario».

✽

53. Bernardino Scapi, detto Bernardino Luini

Dumenza (?); documentato dal 31 marzo 1501 al 20 gennaio 1532 – Milano (?), prima dell'1 luglio 1532

Elia e l'angelo

1523-1525 circa
affresco trasportato su tela – cm 112 × 152
Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 42 (in deposito presso il Museo nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, inv. D 241)

Provenienza: Milano, Santa Maria della Purificazione detta le Vetere, fino al 28 luglio – 10 agosto 1813; Milano, Museo delle Antichità, dal 28 luglio – 10 agosto 1813 (?) e fino al 5 dicembre 1826 circa; Milano, Pinacoteca di Brera, dal 5 dicembre 1826 circa e fino al 27 giugno 1952; Milano, Museo della Scienza e della Tecnica (poi Museo nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci), dal 27 giugno 1952.

Mostre: Como 1953, n. 7; Baden-Baden 1975, n. 27; Milano 1987-1988, n. 72; Milano 1991-1992, n. 29.

L'affresco proviene dal monastero domenicano femminile di Santa Maria della Purificazione detto delle Vetere, in Porta Ticinese, a Milano, soppresso il 20 novembre 1798 (ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, 2453; Scamarda 2008-2009, pp. 19-20).

Le guide antiche tacciono la presenza di dipinti di Bernardino Luini all'interno del cenobio e della sua chiesa, a navata unica e divisa – come molte altre fondazioni femminili – in due spazi da una parete trasversale, che permetteva di isolare le religiose dai fedeli ammessi solo nella prima delle due aule (Torre 1674, p. 100; 1714, p. 92; Latuada 1737, iii, p. 249). Agostino e Giacinto Santagostino (1688 circa, p. 80) ricordano alle Vetere solo una «pittura sopra muro di Gaudenzio Ferrari», probabilmente collocata nella chiesa esterna o in un altro luogo comunque accessibile ai laici. L'indicazione è ripetuta da Giuseppe Biffi (1704-1705, p. 53), da Francesco Bartoli (1776, p. 221) e da Carlo Bianconi (1783, p. 65), con la specifica che il dipinto, di cui null'altro si sa, stava «sopra la porta delle monache». Dovrebbero provenire dallo stesso convento anche tre tavole zenaliane oggi alla Pinacoteca di Brera: *Presentazione di Gesù al Tempio*, *Santa Maria Maddalena*, *Santa Caterina da Siena* (Reg. Cron. 337, 341, 343; M. Natale, in *Pinacoteca* 1988, pp. 381-385, nn. 172, 173, 174; G. Agosti, J. Stoppa, in *Bramantino* 2012, p. 138). Nella chiesa sono, inoltre, ricordate opere del Cinque e del Seicento, oggi irreperibili: sull'altare maggiore una pala di Ambrogio Figino (*Presentazione di Gesù al Tempio* o, più probabilmente, *Presentazione di Maria al Tempio*); in quelli laterali, a destra un dipinto con soggetto mariano di Vincenzo Ciniselli, a sinistra un *San Domenico* di Melchiorre Gherardini, forse un quadro più antico solamente ritoccato dall'artista (Torre 1674, p. 100; Biffi 1704-1705, p. 53; Torre 1714, pp. 92-93; Bartoli, 1776, p. 221; Latuada 1737, iii, p. 249; Bianconi 1787, p. 219; 1795, p. 244).

La prima citazione degli affreschi di Luini risale al 21 maggio 1813, quando il direttore generale della Pubblica Istruzione Giovanni Scopoli decide di coinvolgere Giuseppe Bossi nella campagna di stacchi promossa dall'Accademia di Brera e affidata ad Alessandro Chiesa (ASMi, Studi p. m., 357, fasc. 7; su quest'ultimo: Olivari 2013, pp. 195, 197). I dipinti sono infatti minacciati dall'imminente cessione del monastero a un privato, Pasquale Fontana, che avverrà il 21 luglio (ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, 2453; Scamarda 2008-2009, p. 61) e dal successivo sventramento del complesso, pianificato per aprire una nuova strada: l'attuale via Vetere. Da qui la fretta che caratterizza le fasi dei lavori di stacco e di trasporto (M. T. Binaghi Olivari, in *Disegni* 1987, p. 144; in *Pinacoteca* 1988, p. 204; Scamarda 2008-2009, pp. 53-62; Curti 2009-2010, pp. 98-100). Già il 22 maggio 1813, infatti, Bossi incita Scopoli «acciò affretti quanto può un tal ordine [di stacco] di già vendendo il Monastero delle Vetere, o ben poco mancando all'ultimazione della vendita. E quivi appunto sono i pezzi più importanti i quali dovendosi fare in quel luogo una nuova strada, verrebbero di certo demoliti, ed andrebbero perduti» (ASMi, Autografi, 103). Alla lettera era allegata una perduta «nota esatta di tali opere», che verosimilmente specificava il numero degli affreschi da strappare, i soggetti e la loro collocazione. Si conserva invece il preventivo del 24 maggio 1813, redatto sempre da Bossi, che richiede i materiali necessari allo stacco di alcune «Pitture varie di Bernardino Lovino nella chiesa interna delle Vetere» – per cui si richiedono, tra le altre cose, «nove telaj diversi per i nove pezzi di pitture» –, di una «Pittura a fresco in una parete che guarda verso l'orto delle Vetere» e, infine, di una «Pittura sotto il portico». Il documento, quindi, indica che una parte degli affreschi (nove pitture) si trova nell'aula claustrale, uno «in una parete che guarda verso l'orto delle Vetere», forse un muro del monastero confinante con l'orto o con il giardino interno, e uno «sotto il portico», probabilmente uno dei chiostri del cenobio.

È stato ipotizzato che l'*Elia e l'angelo*, mai direttamente menzionato nelle carte d'archivio, faccia parte del gruppo di affreschi delle Vetere ricoverato nel Palazzo di Brera prima del 28 luglio 1813, data apposta da Chiesa e dai facchini coinvolti nel trasporto sulla nota spese (ASMi, Studi p. m., 357, fasc. 7). Nulla però impedisce di immaginare che il frammento appartenga alla partita di tre affreschi giunta entro il 10 agosto (ASMi, Studi p. m., 357, fasc. 7).

Entro questa data dovrebbero quindi essere arrivati nel Palazzo di Brera sedici frammenti, tra i quali dovrebbero essere compresi: *Madonna con il Bambino e suor Faustina Cusani* (Reg. Cron. 5; cat. xxv), *San Sebastiano* (Reg. Cron. 6), *San Martino* (Reg. Cron. 8), *Sant'Orsola* (Reg. Cron. 20), *Cristo risorto tra angeli* (Reg. Cron. 23), *Madonna con il Bambino benedicente* (Reg. Cron. 36), *San Tommaso d'Aquino* (Reg. Cron. 39), *Elia e l'angelo* (Reg. Cron. 42), due *Angeli adoranti* (Reg. Cron. 43, 47), *Angelo con la navicella* (Reg. Cron. 52), *San Rocco* (Reg. Cron. 62), *Angelo con il turibolo* (Reg. Cron. 65), *Sant'Antonino Pierozzi* (Reg. Cron. 71; fig. 115) e una *Beata domenicana* (Reg. Cron. 5515), da identificare forse con Osanna Andreasi (e non con Maddalena Coppini: M. Ceriana, in *Pinacoteca* 1988, pp. 220-222, n. 125 q), come suggeriscono Rosanna Golinelli Berto e Stefano L'Occaso.

A lungo si è ritenuto che la *Madonna con il Bambino benedicente* (Reg. Cron. 36) fosse approdata in Pinacoteca prima del 1811, in quanto riprodotta e commentata da Ignazio Fumagalli (1811-1817, tav. s. n.), che la segnala «Nel Museo delle antichità dell'I. R. Palazzo delle Scienze e delle Arti di Milano»: questo avrebbe reso impossibile la provenienza dalle Vetere. Le vicende editoriali della raccolta di incisioni di Fumgalli, la cui pubblicazione termina nel 1817 (Momesso 2007, p. 160), rendono invece

pagna la riapertura compare una riproduzione fotografica del dipinto, presto inserito nei cataloghi Alinari, Brogi e Anderson. Berenson (1907, p. 248; 1932, p. 317; 1936, p. 272; 1968, I, p. 230) e Beltrami (1911b, pp. 562, 564) non si sbilanciano sulla cronologia del quadretto che continuano a considerare un *San Giovanni*. Intanto le giravolte del gusto si abbattono su Luini e il *Gesù Bambino* diventa per il vecchio Adolfo Venturi (1929, p. 766) il prototipo di un'«arte monotona e limitata»; poco serve il monito di Suida (1929, p. 275) che ravvisa qui «un'inesauribile e ingenua gioia di vivere». Il quadretto approda a Lucerna, nel 1946, in una rassegna di tesori dell'Ambrosiana (*Italienische Kunst* 1946, p. 51, n. 65, tav. xvi), che presenta intruppati tutti i Luini, veri o presunti, posseduti dall'istituzione, accanto al *Compianto* di San Giorgio al Palazzo, spostato per l'occasione (cfr. M. Flamine, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 15). Ma anche per monsignor Galbiati (1951, p. 158) il quadretto, «morbidissimo e quasi vellutato», non è altro che un'«accurata ricomposizione, forse a scopo di elegante virtuosità, di un motivo di Leonardo nella *Santa'Anna* del Louvre»: è sistemato adesso nella sala di Leonardo del museo sopra a una delle tante versioni, e tra le più sguaiate, della *Maddalena* del Giampietrino (inv. 811). Angela Ottino Della Chiesa (1953a, p. [30], fig. 58; 1956, p. 104, n. 131) riesce a svicolare, nonostante la forma della monografia, dal problema cronologico posto dalla tavoletta: in un caso si accontenta di un montaggio fotografico con l'incantevole *Bambino* della collezione Proby, nell'altro omette addirittura la riproduzione, accontentandosi dell'epiteto «celeberrimo». Gina Pischel Fraschini (1957, p. 56) suggerisce una data tra il 1520 e il 1525, sottolineando le analogie con il polittico di Legnano (cfr. S. Bruzzese, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 7). La sistemazione dell'Ambrosiana di Lamberto Vitali e Caccia Dominioni è improntata a un più severo senso della qualità: e il *Gesù Bambino*, che continua a essere creduto *San Giovanni Battista*, ha compagni, quasi tutti, al suo livello, inclusi un paio di capolavori del Bramantino (Falchetti 1969, p. 150). Pietro Cesare Marani (1987, p. 199; 1990, p. 96) ravvisa nel «*San Giovannino*» un'eco degli studi di Leonardo per la *Madonna del gatto*. Finalmente il chiarimento dell'iconografia proposto da Pamela Jones (1992, p. 92; 1993, pp. 100-101, 249, n. 63) risulta definitivo e acquisito nel nuovo ordinamento della Pinacoteca Ambrosiana, inaugurato nel 1997, dove la tavoletta è collocata nel salone che evoca il collezionismo del cardinale Federico (Rossi, Rovetta 1997, p. 62). Al momento della catalogazione scientifica del patrimonio artistico del museo, il dipinto è definito in «ottimo stato di conservazione»: Giulio Bora (in *Pinacoteca* 2005, pp. 165-166, n. 50) accentua il rapporto con l'invenzione di Leonardo, facendo giustamente notare che il Bambino stringe l'orecchio dell'agnello, come avviene nella *Sant'Anna* di Leonardo al Louvre. Identifica inoltre il fiore tenuto da Gesù in un «agnocasto, una pianta dalla spiga azzurro-violacea», il cui nome latino – *Vitex Agnus Castus* – «rende esplicito il riferimento all'agnello, con un richiamo alla castità». Quanto al tema, impervio, della datazione, suggerisce che il dipinto spetti al «periodo tardo dell'artista». Nel 2009 il *Gesù Bambino* è restaurato da Nuccia Comolli Chirici. Quando va al Louvre nel 2012, per la mostra dedicata alla genesi e alla fortuna della *Sant'Anna* di Leonardo, Cristina Quattrini (in *La «Sainte Anne»* 2012, pp. 296-298, n. 106) lo colloca, sulla scia di Bora, tra il 1525 e il 1530, considerando in sostanza coeve tutte le raffigurazioni autonome di bambini dipinte da Luini, tra cui – per fare solo un esempio – il *Gesù Bambino* di Chantilly (Musée Condé, inv. 24; cfr. cat. 23), che spetta invece a un'altra stagione, parecchio precedente, della storia del pittore. Il rilancio del quadretto dell'Ambrosiana passa anche attraverso la sua esposizione a Tokyo in una mostra di opere leonardesche dell'istituzione milanese: in quell'occasione è presentato con la data 1526-1530 circa (M. T. Fiorio, H. Ikegami, in *Leonardo* 2013, pp. 242-243, n. 91).

✣

Il piccolo Gesù gioca con un agnello, stringendogli il collo e tirandogli un orecchio, proprio come fanno i bambini con gli animali domestici. L'immagine è ripresa tagliando le figure, in modo da concentrare l'attenzione sul gioco degli sguardi divergenti di Cristo, che si rivolge allo spettatore, e della bestia che guarda in basso, un po' mesta.

Il gruppo non si staglia su un fondo nero, come si direbbe a prima vista; la scena si svolge davanti a una parete marrone scuro, visibile sulla destra, di cui si decifra a fatica la natura: una quinta rocciosa? Il tronco di un albero?

Luini ripropone un motivo – quello del bambino impegnato a giocare con un piccolo animale (gatto o agnello che sia) – che attraversa l'intera carriera di Leonardo. L'attenzione non è posta, come in quegli irripetibili modelli, sulla difficoltà di fermare l'attimo fuggente, nell'incessante muoversi delle membra. Luini mette piuttosto in posa il suo modello, ricavandone – con sapienza consumata di produttore – un'immagine attraente, comprensibile e funzionale alla voglia di tenerezza dello spettatore. Il gioco della luce e dell'ombra fa risaltare le carni morbide del Bambino e il candido vello ricciuto dell'agnellino. Tanto mestiere si ravvisa in prove avanzate del pittore: lo stato di conservazione dell'opera, abilmente restaurata ma tutt'altro che ben conservata (come garantiscono antiche testimonianze), rende difficile circoscrivere il momento di esecuzione.

Giovanni Agosti

xxxvii. Andrea Solario

Carona (?); documentato dal 20 febbraio 1481 al 16 dicembre 1519 – Milano, morto prima dell'8 agosto 1524

Salomè con la testa di San Giovanni Battista

1505-1510 circa – tavola – cm 45 × 56

Torino, Galleria Sabauda, inv. 250

xxxviii. Leonardo da Vinci
Vinci, 15 aprile 1452 – Amboise, 2 maggio 1519
Testa di ragazza (La Scapiliata)
1505-1506 circa – tavola – cm 24,7 × 21
Parma, Galleria Nazionale, inv. 362

57. Bernardino Scapi, detto Bernardino Luini

Dumenza (?); documentato dal 31 marzo 1501 al 20 gennaio 1532 – Milano (?), prima dell'1 luglio 1532

Salomè, con una serva, che riceve dal boia la testa di San Giovanni Battista
1525 circa
tavola – cm 51 × 58
Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1454

Provenienza: Vienna, Galleria Imperiale del Belvedere, almeno dal 1783 e fino al 15 novembre 1792; Firenze, Real Guardaroba, dal 15 novembre 1792 al 18 dicembre 1793; Firenze, Galleria degli Uffizi, dal 18 dicembre 1793.

Mostre: Como 1953, n. 51.

La prima menzione di questo quadro è nel catalogo dei dipinti delle collezioni imperiali di Vienna steso da Christian von Mechel (1783, p. 48, n. 31): «Herodias empfängt das Haupt Johannis von Scharfrichter auf einer goldenen Schale, die auf einem Tische steht; neben ihr eine Alte mit welcher sie sich unterhalt». Lo si distingue dall'altra *Salomè* di Luini, oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 190) – il n. 30 nella *Verzeichniss* di Mechel – per via della presenza dell'anziana («eine Alte»). Entrambi i dipinti sono attribuiti a Leonardo da Vinci e sono esposti l'uno accanto all'altro al Belvedere (*Die kaiserliche Gemäldegalerie* 2013, p. 190). L'accoppiata si rompe con l'invio di uno dei due a Firenze per uno scambio tra le due gallerie delle famiglie Asburgo Lorena.

Nella «Nota dei quadri venuti da Vienna» il 15 novembre 1792 il quadro è descritto così: «Di Leonardo da Vinci. Erodiade, che riceve dal carnefice in una tazza la testa del Precursore» (Fileti Mazza, Spalletti, Tomasello 2008, p. 132). Figura quindi, il 18 dicembre 1793, nella lista delle opere consegnate dalla Real Guardaroba alla Galleria degli Uffizi: da questo momento è collocato nella Tribuna, nella parete sud-ovest (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 114, *Giornale delle Robe venute nella Real Galleria, e respettivamente mandate altrove dalla medesima. Cominciato il dì 10 novembre 1784 al 28 agosto 1825*, f. 40v; cfr. *Mostra* 1970, p. 36).

Il dipinto è registrato, a stampa, in Tribuna dalla guida degli Uffizi del 1798, ed è già adombrata la corretta ipotesi attributiva: «Erodiade, qui reçoit du *Manigoldo* la tête coupée de St. Jean avec sa servante; du Leonard de Vinci; en demie petit figure: on doute que le coloris soit de Luini son écolier» (Fabbroni 1798, p. [80]). Dopo il temporaneo rifugio a Palermo delle opere degli Uffizi (1800-1803), per scampare ai saccheggi napoleonici, la *Salomè*, regolarmente chiamata *Erodiade*, è registrata di nuovo nella Tribuna: il quadro è attribuito a Leonardo, ma ora «on le croit coloré par *Luini* son éleve, ou d'*André Solario* autre éleve» (*La Galérie* 1807, p. 168). Visitando gli Uffizi, Karl Morgensten (1813, pp. 345-346) inizialmente ricalca quanto dice la guida: sostiene che il dipinto nasca da un'idea di Leonardo, ma che l'esecuzione spetti a un suo scolaro, Luini o Solario. Descrive ammirato la figlia di Erode, bella e dal dolce sorriso; il carnefice gli ricorda la pittura dei primitivi tedeschi; apprezza l'antitesi tra la durezza dell'anziana e la mollezza della giovane. Infine esprime il suo parere, basandosi sul volto della Salomè: crede di riconoscere qui la mano di Luini poiché ha presenti i dipinti del pittore al Musée Napoléon di Parigi, tra cui un'altra *Salomè* (inv. 361), entrata al Louvre dalle collezioni reali come Andrea Solario ma per la quale è stato da poco avanzato proprio il nome di Luini (Landon 1805, pp. 11-12, tav. ii).

Le guide degli Uffizi ripropongono il nome di Leonardo (a partire da: *La Galerie Impériale* 1813, p. 163) e in due casi sparisce persino ogni allusione a Luini e Solario (*Galerie* 1816, p. 178; *Galerie* 1822, p. 164). Intanto, nel 1813, il pavese Giovita Garavaglia, allievo dell'Accademia di Brera, vince il concorso della sezione di incisione con un'acquaforte – eseguita su disegno di Pietro Anderloni, suo padre adottivo, e dedicata a Giovanni Battista Sommariva (cfr. cat. 13-19; 28) – che riproduce in controparte un dipinto il cui autore è indicato, in basso a sinistra, come Bernardino Luini (fig. 120; Tosi 2000, pp. 6, 9, 12, 33-34): il quadro in questione, a Pavia, nella raccolta dell'anatomopatologo Antonio Scarpa, è un'antica copia, su tela e di misure quasi coincidenti all'originale, del quadro degli Uffizi (ora è a Vercelli, Museo Borgogna, inv. 1906, xxiii, 25; cfr. Momesso 2007, p. 169, n. 62).

A Milano, il 2 novembre 1816, Stendhal (1826, p. 316) annota nel suo diario che Matilde Viscontini somiglia «en beau» alla «charmante» *Erodiade* di Leonardo. È una donna che lo consiglia, all'una del mattino, di andare a vedere il Duomo al chiaro di luna. Neanche un mese dopo, lo scrittore passeggia nei pressi della cattedrale, guarda le «gravures nouvelles», alla ricerca di «quelque chose d'Anderloni ou de Garavaglia», pensa alla «beauté lombarde» e conclude: «on retrouverait plutôt quelques traces dans les *Hérodiades* de Léonard de Vinci» (Stendhal 1826, pp. 352-353). Anche nella sua *Histoire de la peinture en Italie* Stendhal (1817, p. 176) dà risalto al quadro degli Uffizi. Clara Visconti, personaggio cinquecentesco di una cronaca italiana, prende le sembianze della *Salomè*: «c'était un modèle presque parfait de cette beauté lombarde que Léonard de Vinci a immortalisée dans ses têtes d'Hérodiade» (Stendhal 1829, pp. 834-835). E ancora, Francesca Polo: «c'est une figure lombarde, de celles que Léonard de Vinci a reproduites avec tant de charme dans ses Hérodiades» (Stendhal 1829, p. 976). Dopo una rilettura della *Storia pittorica* di Lanzi, Stendhal (1829, p. 994) sostiene: «l'expression suave et mélancolique des Hérodiades de Léonard de Vinci et le regard divin des madones du Corrège font le caractère moral de l'école lombarde».

Nell'inventario degli Uffizi compilato da Giovanni Degli Alessandri tra il 1818 e il 1825, la *Salomè* figura come opera di Leonardo da Vinci («la Figlia di Erode riceve nel bacino la testa del Redentore»), ma nelle osservazioni si specifica: «è universalmente riconosciuta per opera di Bernardino Luini» (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 173/1, *Catalogo generale della R. Galleria di Firenze. Volume i. Classe i. Pitture. Tomo i*, f. 44, n. 115). Questa convinzione fatica però ad affermarsi, perché il nome di Leonardo continua a prevalere: «il y a des connoisseurs qui en attribuent l'execution à Bernardino Luini» (*Galerie* 1823, p. 195). Il dipinto è ancora creduto di Leonardo (*Galerie* 1825, pp. 185-186; 1826, p. 201; 1828, pp. 201-202; 1830, pp. 201-202; 1833, pp. 190-191), finché una minima variante – «plusieurs connoisseurs en ont attribué l'exécution à Bernardino Luini» – provoca il cambio di attribuzione: la *Salomè* è esplicita-

Fig. 120 Giovita Garavaglia, su disegno di Pietro Anderloni, *Salomè, con una serva, che riceve dal boia la testa di San Giovanni Battista* (da Bernardino Luini), 1813, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»

mente assegnata a Luini dal 1834 (*Galerie* 1834, p. 187; 1837, p. 184; 1840, p. 181; 1844, pp. 225-226; *Nuovo catalogo* 1851, p. 147; 1855, p. 147; *Galerie* 1856, p. 182). Franz Kugler (1837a, pp. 165-166; 1842, p. 193) ammette che le opere tarde del pittore sono spesso a torto attribuite a Leonardo, ma non ha più dubbi: la *Salomè* fiorentina spetta a Luini. Anche Johann David Passavant (1838) approva l'attribuzione. Il dipinto è inciso da Auguste II-Jean Baptiste Marie Blanchard e pubblicato da Ferdinando Ranalli (1841-1867, iv, p. s. n., tav. xxix.a), appassionato di Luini, «che come il sole illuminava tutti». Jacob Burckhardt (1855, p. 950) considera la *Salomè* «il più importante» quadro di Luini: ne loda «la superfice vitrea e sfumata del nudo», il ghigno del carnefice, «la testa del Battista» «estremamente nobile». Anche Alexis-François Rio (1855 p. 251) è un estimatore profondo del dipinto di Luini: è «le plus admirable chef-d'oeuvre qui soit sorti de son pinceau». È sedotto da una composizione – di cui ricorda una variante nella raccolta Borromeo a Milano – che dovrebbe ispirare orrore e invece possiede «un incanto indefinibile». In anni in cui cominciano a circolare le fotografie, Giovanni Locarno (1859, p. 20) crede che l'incisione di Giovita Garavaglia riproduca il quadro degli Uffizi. Per Giovanni Morelli (1890, p. 180) il dipinto è «molto ristaurato». Pierre Gauthiez (1900, p. 240; 1905, pp. 111-113) antepone la *Salomè* della Tribuna alle varianti di Parigi, Vienna e della raccolta Borromeo. Anche per George Charles Williamson (1899, pp. 65-67, 116) il quadro fiorentino è il preferito della serie. Le ragioni: solo in questa versione si vede il carnefice, il piede del piatto («a magnificent foot») e i volti dei personaggi. Si sofferma, ormai in aura decadente (cfr. Praz 1948, p. 321), sul contrasto tra la voluttà della Salomè e la brutalità del carnefice. In questa monografia si trova la prima riproduzione fotografica dell'opera, realizzata da Brogi, prima del 1898, quando una stampa è presente negli album fotografici che accompagnano l'esposizione dedicata alla scuola lombarda al Burlington Fine Arts Club di Londra (*Illustrated Catalogue* 1899, p. 30; cfr. Urizzi 2006-2007, p. 304). Gli Alinari non sono presto da meno, con due fotografie del dipinto: un intero e un particolare del volto della Salomè (nn. 799-800); cfr. Alinari 1904, p. 128, n. 1135. La prima riproduzione a colori è in Mason 1908, tav. iii. A Beltrami (1911b, pp. 564-574) l'esecuzione del quadro degli Uffizi appare «meno sicura e spontanea» di altre occorrenze dello stesso soggetto. Spetta a Kurt Badt (1914, pp. 216-218) la messa a fuoco della filiazione iconografica del tema della Salomè da Andrea Solario a Luini.

La fortuna del quadro degli Uffizi, nel frattempo, inizia a vacillare: non è più in Tribuna dal 1920. Prima è spostato nella quattordicesima sala, in via provvisoria (*R. Galleria* 1920, p. s. n., n. 1454), poi, in via definitiva, nella sedicesima, dedicata alla scuola lombarda ed emiliana: è esposto accanto al *Riposo durante la fuga in Egitto* di Correggio (inv. 1890, n. 1455: Poggi 1926, p. 79, n. 1454; Lumachi 1928, p. 680; *R. Galleria* 1930, p. 2; Preti 1934, p. 88, fig. 1, p. 365). La *Salomè*, ancora con il nome di *Erodiade*, prende parte all'acerba mostra monografica di Como dedicata a Luini (A. Ottino Della Chiesa, in *Mostra* 1953, p. 48, n. 51): è presentata vicino all'esemplare Borromeo, etichettato invece come *Salomè*. Angela Ottino Della Chiesa non ha una predilezione per il quadro fiorentino, a cui preferisce la tavola del Louvre; la sua personale classifica mette al primo posto il quadro di Parigi, seguito da quello Borromeo e da quello degli Uffizi, considerando una copia l'esemplare di Madrid (Ottino Della Chiesa 1953a, p. [20]). Poco dopo la studiosa – che ha finalmente abbracciato il nome di *Salomè* per tutti gli esemplari – cambia punto di vista e cerca una seriazione cronologica tra i dipinti da lei giudicati autografi (Ottino Della Chiesa 1956, pp. 38, 75, n. 50). Nel pelago delle varianti e limitandosi alla composizione in cui è presente lo sgherro, il quadro degli Uffizi ha perso parecchi colpi: pur «assai sporco», è certo «più noto» ma appare alla Ottino «meno sentito» della tavola del Prado, in cui stavolta non esita a riconoscere un'anticipazione addirittura della *Decollazione del Battista* di Caravaggio a Malta. Nel 1977 la *Salomè* fiorentina è restaurata da Otto Vermeheren, che elimina due aggiunte in alto e in basso: ne dà conto Giuseppe Marchini (in *Gli Uffizi* 1979, p. 351, n. P939), che tuttavia definisce l'attribuzione a Luini «non certissima» e propone una data 1527-1531.

La prima a interrogarsi seriamente sulle ragioni della fortuna milanese del tema della *Salomè* al principio del Cinquecento è Maria Teresa Binaghi Olivari (1994, p. 37). Sostiene che l'origine di questo successo sia la nomina di Aimery d'Amboise, fratello di Georges, ben noto committente di Andrea Solario, a gran maestro dell'ordine dei cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme.

Giulio Bora (1998a, p. 356) prova a fornire una collocazione cronologica per il quadro degli Uffizi, assestandolo «dopo il 1520», al di là della *Salomè* di Vienna e della *Maddalena* di Washington (National Gallery of Art, inv. 1961.9.56). Cristina Quattrini (2004b, p. 175, nota 87) considera «palese il rapporto con la pittura smaltata di Andrea Solario», anche per quanto riguarda i temi iconografici. Per lei «i piatti del Battista potevano essere legati alle confraternite di Disciplini, dedicate a San Giovanni e dedite all'assistenza ai condannati a morte, all'epoca numerose». Quanto alla cronologia del dipinto fiorentino, la Quattrini (2006a, pp. 21, 46) lo giudica successivo a quelli Borromeo, di Parigi e di Vienna, sistemati tra il 1515 e il 1520, e lo data nei «maturi anni venti». Per la Binaghi Olivari (2007, p. 15) il tema della *Salomè che riceve dal boia la testa di San Giovanni* risale a un'invenzione di Leonardo, per «una nuova devozione per i cavalieri di San Giovanni nel primo decennio del Cinquecento». Nel repertorio iconografico di Lorandi Bedogni-Pietri, Pinessi (2011, p. 263), è dedicata una scheda al quadro degli Uffizi, così come alle altre *Salomè* di Luini.

✣

Questo dipinto, a lungo riferito a Leonardo, è stato un tempo molto famoso: addirittura tra i più celebri del catalogo di Luini. Come dimostrano le numerose copie, tra cui quelle nella collezione Zambeccari della Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. 1034; cfr. L. Bellingeri, in *Pinacoteca* 2006, pp. 356-357, n. 234), al Cleveland Museum of Art (Holden Collection, inv. 1916.824), con falsa firma Leonardo e falsa data 1494, e a

Vercelli (Museo Borgogna, inv. 1906, xxiii, 25), o quella della sola Salomè, tramutata per ragioni commerciali in un più rassicurante «*Portrait of a Lady*» (Venturi 1930), già di William H. Thompson e ora al David Owsley Museum of Art della Ball State University a Muncie, in Indiana; ma non mancano riproduzioni ben più seriali (come quella a Attingham Park, Shropshire, National Trust inv. 609080), spesso presenti sul mercato (per esempio: Londra, Christie's, 15 dicembre 1989, lotto 10; Parigi, Drouot, 29 gennaio 1991, lotto 5; Vienna, Dorotheum, 21 giugno 2005, lotto 257) o derivazioni in altri materali (come la miniatura su avorio, passata a Parigi, da Drouot, il 6 giugno 2003, lotto 96). Ma il censimento di tutto questo è delegato a chi intende fare un catalogo ragionato dell'opera di Luini. Bisogna solo sgombrare il campo dall'esemplare del Prado (inv. 243), la cui autorevole vicenda collezionistica rimanda a Milano: è registrato infatti la prima volta, già con il nome di Luini, nell'inventario in morte di Pompeo Leoni nel 1609 (Helmstutler Di Dio 2003, p. 575, nota 23; 2009, p. 6: «la più bella cosa che facesse il Luino milanese mediante il dissegno di Leonardo»), ma la sua esecuzione non può certo stare entro il 1532 della morte di Bernardino Luini.

Nel corso del Novecento la tavola fiorentina è entrata in un progressivo cono d'ombra, da cui non è uscita, neanche nel momento in

Fig. 121 Bernardino Luini, *Salomè, con Erodiade, riceve dal boia la testa di San Giovanni Battista*, 1515-1520 circa, ubicazione ignota

cui gli studi su Luini sono ripresi con nuova lena, a partire dalla metà degli anni Settanta. I principali progressi hanno riguardato il tentativo di spiegare la fortuna di questo tema iconografico nell'ambito milanese all'aprirsi del Cinquecento. Non si conosce infatti nessun altro contesto italiano in cui siano così numerose le raffigurazioni di Salomè. Questo soggetto è stato collegato ai cavalieri di San Giovanni, il cui gran maestro, a Milano, è a partire dal 1503 Aimery d'Amboise, fratello di Georges, nel cui castello di Gaillon in Normandia Andrea Solario si reca tra il 1507 e il 1510 (Binaghi Olivari 2009a, p. 190).

Il tema prende quota infatti in ambito leonardesco con occorrenze soprattutto a mezza figura; ma non mancano dipinti con i personaggi a figura intera (per esempio le fortunate prove monumentali di Cesare da Sesto, come quella di Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. 202). Le occorrenze più antiche si rintracciano nel catalogo di Andrea Solario e sono da scalare tra la seconda metà del primo decennio del Cinquecento, a cui è stato ricondotto l'esemplare della Galleria Sabauda di Torino (cat. xxxvii), e la metà di quello successivo.

Anche Luini ha dipinto più volte, pur con varianti, questo tema, a partire dalla metà del secondo decennio del Cinquecento, data a cui risale la *Salomè*, a due figure, del Kunsthistorisches Museum di Vienna, ancora in debito con Solario e prossima ai modi impiegati dal pittore in San Giorgio al Palazzo (cfr. M. Flamine, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 15) e nel *Compianto* di Houston (cat. 22). La prima versione a quattro personaggi, sia pure con una disposizione differente da quella del quadro degli Uffizi, dovrebbe essere nella tavola, ancora vicina ai modi di Solario e quindi da collocarsi nel secondo decennio del Cinquecento, transitata sul mercato milanese (l'ultimo passaggio pubblico, in importazione temporanea, risale al 19-20 novembre 1963 presso la Finarte, lotto 35; fig. 121). In questa scena, dove sul fondo si vede – in esterno – il banchetto cruciale, Salomè è sovrastata da Erodiade, in vesti sontuose, che guida i comportamenti della figlia.

La versione degli Uffizi, in cui si riscontrano incertezze esecutive (per esempio nella mano destra di Salomè), appartiene a un'altra stagione della storia di Luini, ben più avanzata, intorno alle grandi prove del santuario di Saronno, iniziate nel 1525 o poco prima (cfr. T. Tovaglieri, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 25). Il carnefice, sdentato e malvissuto, brandisce la testa di San Giovanni Battista: il braccio è frontale e il suo volto sinistramente vicino a quello della vittima. Salomè afferra un'alzata, che sembra appena tolta dalla mensa, alla quale ha danzato per il compleanno del patrigno, ma distoglie lo sguardo dall'orrore della testa mozzata, da cui colano corpose gocce di sangue che rilucono sul metallo del recipiente. La giovane donna ha un elaborato sistema di trecce: una capigliatura tipicamente leonardesca, che richiama – tra le altre – quella della cosiddetta *Scapiliata* (cat. xxxviii). La figlia di Erodiade indossa una sottoveste trasparente, con ricami scuri, legata al petto con un laccetto, e un abito arancione, con un motivo geometrico a quadrettoni neri. Alle sue spalle è un'anziana serva, dal volto caricato, assente dalla narrazione del martirio di San Giovanni Battista nei *Vangeli* (cfr. Bairati 1998, pp. 122-124, che suggerisce un'interferenza dell'iconografia di Giuditta con la serva Abra). Ma non si instaura un vero dialogo tra le due donne. La concentrazione di Salomè è tutta rivolta verso il basso, ma non c'è pietà. E il sorriso tradisce un compiacimento.

I quattro protagonisti della scena si contrappongono a coppie, secondo un'antitesi di genere, di età, di bellezza, che risponde, ancora una volta, a modi di procedere su cui Leonardo si era impegnato per decenni (Spring Reed 2002, p. 162, nota 72, p. 176).

Claudio Gulli

58-59. Bernardino Scapi, detto Bernardino Luini

Dumenza (?); documentato dal 31 marzo 1501 al 20 gennaio 1532 – Milano (?), prima dell'1 luglio 1532

Testa di bambino; Testa di bambino

1525-1530 circa

matita nera, matita rossa, gessetto bianco su carta bianca; controfondato; sul controfondo, a matita, al centro, «1484», sotto «N° d'ordre 6815» – mm 215 × 189

matita nera, matita rossa, gessetto bianco su carta bianca; controfondato; sul controfondo, a matita, al centro, «1596», sotto «N° d'ordre 6816» – mm 205 × 170

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 6815; 6816

Provenienza: Parigi, collezioni reali, fino al 1793; Parigi, Musée central des arts (poi Musée du Louvre), dal 1793.

Mostre: New York 2003, nn. 132 e 133; Parigi 2003, nn. 176 e 177.

La prima delle due *Teste* è esposta nella Galérie d'Apollon del Louvre dal 1797 al 1802 (*Notice* 1797, pp. 52-53, n. 163: «Raphaël [...] Une Tête de femme et celle d'un enfant, étude au crayon noir et blanc, sous le même numéro»; la *Testa di donna*, uno studio per la *Carità* della Stanza di Costantino, inv. 10958, ha mantenuto l'attribuzione a Raffaello: Cordellier, Py 1992, pp. 570-571, n. 967). Nell'*Inventaire manuscrit des dessins du Louvre* (Parigi, Archives des Musées Nationaux, côte IDD34, ii, pp. 199, 213), compilato da Louis-Marie-Joseph Morel d'Arleux a partire dal 1802, questi disegni sono attribuiti a Raffaello. Gli antichi numeri di inventario – 1484 e 1596, che compaiono sul retro del controfondo – segnalano però che allora non vigeva alcuna relazione tra loro. Le indicazioni relative alla tecnica parlano, per la prima testa (inv. 6815), quella «vue de trois quart», di «dessin aux crayons noir et blanc», per la seconda (inv. 6816), di «dessin aux trois crayons». Il primo foglio è conservato da solo (*carton* 12), ma in un cartone contiguo al secondo (*carton* 12 bis), insieme a un *San Matteo con un angelo* (inv. 4261), creduto anch'esso di Raffaello (poi riconosciuto come uno studio per la sala dei Palafrenieri in Vaticano e attribuito a Giovanni Francesco Penni da John Gere: Cordellier, Py 1992, p. 300, n. 441).

I disegni sono accostati per la prima volta a Bernardino Luini da Fréderic Reiset (1866, pp. 76-77, nn. 237-238), che li ricorda con la medesima tecnica («aux crayons noirs et blanc avec quelques touches de sanguine sur papier gris») e suppone che il bambino in posa sia lo stesso. Spetta a Giovanni Morelli (1880, p. 480, nota 1; 1886, p. 449, nota 1; 1890, p. 180, nota *a*) – un riferimento sfuggito finora agli studiosi – averli saldamente collocati nel *corpus* di Luini: «due belle teste di putti su carta sottotinta giallastra». E non ne manca nemmeno una menzione nel carteggio Morelli-Richter (*Italienische Malerei* 1960, p. 488). Tra il 1885 e il 1895 la ditta fiorentina Alinari realizza due fotografie dei disegni. La seconda testa appare anche nella *troisième série* dei *Dessins italiens du Musée du Louvre* (s. a., tav. 14) della stessa ditta fotografica. Gauthiez (1900, p. 242, nota 2) contesta l'attribuzione, ma per lui i disegni di Luini sono «extremement rares».

Curiosamente, Angela Ottino Della Chiesa (1956) non menziona i due disegni, neanche per rifiutarne l'attribuzione. Giulio Bora (1980, p. 16) evoca i due fogli di Parigi come esempi della produzione grafica tarda di Bernardino Luini intorno al 1530. Ribadisce la sua posizione, trattando di un disegno della Biblioteca Ambrosiana – uno *Studio per un volto maschile*, a matita rossa (inv. F 274 inf. n. 2) – la cui attribuzione a Luini è però dubbia (G. Bora, in *Disegni* 1987, p. 124). In entrambe le occasioni, Bora avvicina alle *Teste* del Louvre un altro foglio parigino, all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (inv. 188), il cartonetto a matita nera, con *Gesù Bambino e San Giovannino che si baciano*, che «si riferisce puntualmente alla *Sacra Famiglia* del Prado» (inv. 242).

Al momento della mostra sui disegni e i manoscritti di Leonardo, che si tiene prima al Metropolitan Museum e poi, con varianti, al Louvre, Linda Wolk-Simon (in *Leonardo* 2003, pp. 667-669, nn. 132-133) definisce i due fogli, di cui fornisce la prima riproduzione a colori, «virtually unknown». La studiosa propone che i disegni siano frammenti di un cartone, sulla base di un'analisi tecnica e delle condizioni del supporto. Inoltre, per un suggerimento di Carmen Bambach, avvicina le due teste a quelle degli angeli, a torto definiti «musical», nella *Madonna con il Bambino dormiente e angeli* del Louvre (inv. 360). E propende per una datazione «after 1525», appoggiandosi al profilo di Luini di Bora (1998, pp. 111-116), che è diventato un punto di riferimento immediato grazie a una traduzione inglese e all'abbondanza delle illustrazioni.

Nel catalogo dell'edizione francese della mostra, Varena Forcione (in *Léonard* 2003, pp. 376-377, n. 139) colloca, sulla scorta di un parere di Bora, i due disegni dopo il soggiorno romano di Luini, in virtù del carattere raffaellesco delle teste. Suggerisce inoltre che i due fogli non siano parte di un unico cartone. «Vers 1520 – 1525, date de San Maurizio» suona un'annotazione di Bora, al Département des Arts Graphiques, del 24 gennaio 2002. La Forcione propone anche, autonomamente, di riconoscere nelle due teste una derivazione dal cartone della *Sant'Anna* di Leonardo (Londra, National Gallery, inv. NG6337; fig. 152), rivisitato in pittura in un celebre dipinto della Pinacoteca Ambrosiana (cat. 79). Non condivide in pieno la proposta di connettere i fogli al quadro del Louvre: è d'accordo per la prima delle due teste, ma non per l'altra, per la quale introduce un riferimento ad Andrea del Sarto.

Nel catalogo dei disegni leonardeschi delle collezioni pubbliche francesi, Marani (2008, pp. 127-128, nn. 71-72) si dichiara contrario a una datazione prossima al 1530, come voleva Bora nel 1980 («non c'è motivo di spingersi così avanti»). Dissente anche dall'idea che i due fogli siano «cartoni» per la *Madonna* del Louvre. Li collega quindi, per «attitudini e posizioni», con le teste degli angeli musicanti nello scomparto centrale del polittico di San Magno a Legnano (commissionato nel 1523) o nella cappella del Cenacolo di Saronno (1531), propendendo infine per una «datazione tarda» dei disegni, «attorno agli anni 1525-1530». A illuminare Bernardino sarebbe l'astro di Leonardo più che di Raffaello: da lì verrebbe l'«uso atmosferico della matita nera, rilavorando con lo sfumino e aggiungendo pochi impercettibili tocchi di matita rossa».

Carmen Bambach (2008, p. 194, nota 64) discute il primo dei due fogli del Louvre per indicare che un approccio tonale al modellato è possibile, grazie all'uso dei pastelli, che Leonardo avrebbe introdotto nel primo decennio del Cinquecento.

✣

La forza di queste due teste è tutta nella fusione dei materiali impiegati: la matita nera, i tocchi di gesso bianco e la matita rossa. Una volta costruiti i contorni con il carboncino, Bernardino Luini ha illuminato le guance dei volti, immaginandole esposte alla luce, grazie ai colpi di bianco. Nelle zone risparmiate, l'artista ha poi elaborato a carboncino i dettagli: occhi, capelli e bocche, sfumando di volta in volta i contorni e lumeggiando ancora con il gessetto bianco i riccioli.

Alla fine – ed è un dettaglio che nelle fotografie è difficile cogliere – Luini ha ombreggiato i contorni dei profili, di occhi, bocca, naso e orecchie, con un tratteggio a matita rossa, presente in entrambi i fogli ma più visibile nel secondo. Il risultato – su cui incombe la presenza del cartone della *Sant'Anna* di Leonardo (Londra, National Gallery; fig. 152), aggiornato sulla conoscenza degli stili grafici del maturo Raffaello e di Andrea del Sarto – sono due volti dalle psicologie non coincidenti. Giocoso come un sileno il primo bambino; timorato e sfuggente, nella sua torsione laterale, il secondo. La spensieratezza della prima testa rimanda alle figure di Gesù Bambino e di San Giovannino, tante volte rappresentati da Luini. La spalla destra, visibile nel disegno, indica un movimento del braccio, rappresentato – si direbbe – in un atto di benedizione o proteso verso un simbolo della Passione. Ma viene anche in mente, pur in controparte, il San Giovannino dell'affresco con la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* già nell'ospizio certosino di Milano (cat. 51).

I collegamenti fin qui proposti tra questi fogli e le opere finite di Luini, in particolare quello con la *Madonna con il Bambino dormiente e angeli* del Louvre, non sembrano definitivi. I due disegni, che pur non sono frammenti della medesima composizione, sono molto vicini, se non coincidenti, per cronologia. Si collocano, nel profilo di Luini, nella seconda metà degli anni Venti: e, per trovare un loro fratello in pittura, si potrebbe richiamare l'angioletto che compare sul lato pubblico della parete divisoria di San Maurizio tra *Santa Cecilia* e *Santa Giustina*.

Claudio Gulli

opere di Aurelio, come, quasi agli estremi della sua carriera, nel *Martirio di San Vincenzo* (cat. 88), secondo una prassi di riutilizzo di soluzioni espressive e iconografiche caratteristica del pittore: ma lo era già di suo padre (cfr. cat. 93). La quinta architettonica, con il bugnato e la colonna, a cui è addossato il tetto della capanna, richiama le prove del giovane Veronese e di Paolo Farinati. La fedeltà, quasi da facsimile, allo stile grafico di Aurelio, con segni fini volti a tradurre il suo modo di gestire la penna, suggerisce che l'esecuzione della stampa non debba distare molto cronologicamente dal momento di esecuzione del disegno relativo: si avverte infatti una messa in pagina ancora abbastanza ariosa, che si vorrebbe non distante dalla cappella Bergamini in San Maurizio, dove Aurelio lavora, insieme con il fratello Giovanni Pietro, nel 1555; più tardi infatti le scelte del pittore procedono verso una compressione delle immagini, che si fanno via via più stipate e con figure incombenti. Questa prospettiva esorta a mettere in dubbio il consueto riferimento all'incisore mantovano Andrea Andreani, nato alla fine degli anni Cinquanta del Cinquecento. D'altronde non sono mancate in passato perplessità su questa attribuzione, che avrebbe senso solo se collocata in apertura della carriera dell'artista. Risulta però difficile incrociare la composizione giovanile di Aurelio con le prime prove datate di Andreani che non risalgono a prima del 1584. Va rammentata la vivacità del mondo della stampa – e in particolare di quello che ruota intorno alla produzione delle xilografie e dei chiaroscuri, da Tiziano a Ugo da Carpi – a Venezia, dove Aurelio si reca in gioventù. Ma non è da escludere nemmeno che uno stimolo al coinvolgimento in questo genere di produzioni sia giunto ad Aurelio da Antonio Campi, a fianco del quale si trova a operare a Meda nel 1557 o giù di lì (cfr. L. Tosi, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 10): il pittore cremonese aveva realizzato in proprio, intorno alla fine degli anni Quaranta, alcuni chiaroscuri. Aurelio Luini potrebbe avere affidato a uno specialista l'incisione dei legni o essersi avventurato lui stesso in questo esercizio fin qui senza paralleli, ma di cui sono superstiti parecchi esemplari».

Benedetta Spadaccini

82. Aurelio Luini

Milano, 1530 – Milano, 6 agosto 1593

Riposo durante la fuga in Egitto
1555-1560 circa
matita nera su cartone; contorni traforati per lo spolvero; in parte spolverato – mm 1900 × 1250
Milano, Castello Sforzesco, Gabinetto dei Disegni, inv. Aggiunte 757

Provenienza: Milano, collezione privata, 1984; Milano, Christian Lapeyre e Giovanni Minozzi, 1991; Milano, Franca Salassa Lapeyre, 1995; Milano, Castello Sforzesco, dal 1995.

Mostre: Milano 1991, n. 3.

La presenza di un'immagine di questo cartone nell'archivio fotografico di Sandro Orsi, come segnalano Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, lascia supporre che l'opera sia stata trattata dal grande antiquario milanese. Il cartone è pubblicato, con il corretto riferimento ad Aurelio Luini, da Giulio Bora (1984, pp. 14, 31, nota 46), mentre si trova in una «collezione privata milanese». Inesatta è la descrizione della tecnica: «penna e acquerello bruno su diverse porzioni di carta robusta incollate su tela, forate per il trasferimento». Lo studioso collega al cartone un dipinto e quattro schizzi sul medesimo tema, il *Riposo durante la fuga in Egitto*: una tela in collezione Gallarati Scotti ad Arcore, firmata e datata 1570 (che – al momento dell'acquisto nel 1792 – Giacomo Melzi d'Eril credeva costituisse l'ancona della cappella dell'ospizio certosino di Porta Ticinese a Milano: Melzi d'Eril 1970, pp. 42-44; 1973, pp. 108-109; ma cfr. cat. 51; fig. 154); un disegno, a penna, acquerello marrone e biacca su carta marrone chiaro, al Kupferstichkabinett di Berlino (inv. KdZ 16371), attribuito ad Aurelio da Philip Pouncey; un altro, a penna, acquerello marrone e biacca su carta azzurra, passato in vendita da Sotheby's a Londra (9 aprile 1970, lotto 263); un terzo, a matita rossa, penna e acquerello marrone, pure riconosciuto da Pouncey tra i disegni di scuola bolognese del secondo Cinquecento all'Albertina di Vienna (inv. 2021); e, una *Sacra Famiglia con San Giovannino, Sant'Elisabetta e un angelo*, a penna e acquerello marrone su carta *beige*, al Metropolitan Museum di New York (inv. 1975.131.35), resa nota da Bean, Turčić 1982, p. 130, n. 121. Secondo Bora Aurelio Luini, in questo cartone, avrebbe memoria del *Riposo durante la fuga in Egitto* di

Fig. 154 Aurelio Luini, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1570, Milano, collezione privata

Giulio Campi in San Paolo Converso a Milano, una pala che risale alla metà degli anni Sessanta del Cinquecento (G. Bora, in *I Campi* 1985, p. 143, n. 1.12.12). Curiosamente Bora non fa cenno del disegno, a matita nera e penna, degli Uffizi (inv. 9073 S), già creduto Lelio Orsi e restituito ad Aurelio da Mario Di Giampaolo nel 1971 (Di Giampaolo, Turner 1978, p. 381), che – prima di conoscere il cartone – aveva già messo in rapporto con il dipinto Gallarati Scotti (Bora 1979, p. 91, nota 8).

Tra il 15 e il 26 marzo 1991 gli antiquari Christian Lapeyre e Giovanni Minozzi espongono il cartone, dopo un restauro di Maria Luisa Nussio, in una mostra nel salone del museo attiguo alla chiesa di San Marco a Milano. La scheda del catalogo, anonima, è accompagnata da una riproduzione a colori (*Una raccolta* 1991, p. s. n., n. 3). Questa volta la tecnica è indicata correttamente: «carboncino su dodici porzioni di carta forata per il trasferimento». Si suggerisce una datazione nel «sesto decennio» del Cinquecento, richiamando però per confronto opere di Aurelio Luini appartenenti a diverse stagioni della sua storia.

Il cartone è acquistato dal Comune di Milano nel 1995 da Franca Salassa Lapeyre (Frosinini, Gulli, Montalbano, Rossi in corso di stampa). Da allora è esposto nella sala di consultazione del Gabinetto Disegni e Stampe del Castello Sforzesco di Milano. Nel 2012 l'opera è sottoposta a un intervento conservativo, eseguito da Michela Piccolo e Maurizio Moccherini, nei laboratori di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze.

✲

Aurelio Luini, o un suo aiutante, ha costruito il supporto cartaceo incollando dodici fogli, nove dei quali di dimensioni «reali» (mm 570 × 400). L'interruzione improvvisa della composizione e la prosecuzione del disegno fino ai margini lasciano credere che i tre fogli in basso (mm 180 × 400) siano frammenti di altri tre fogli «reali»: al cartone mancherebbero cioè circa 40 centimetri nella parte inferiore. Aurelio disegna a carboncino, concentrando già la sua attenzione su alcuni dettagli. Per esempio, nel foglio in alto a sinistra, dove dovrebbe svilupparsi un albero, il disegno è lasciato allo stato di abbozzo. In seguito, Aurelio, o più probabilmente un suo collaboratore, bucherella con uno spillo, e con la massima precisione, tutti i contorni della superficie disegnata. A quel punto il cartone è pronto per lo spolvero: una tecnica convenzionale di riporto di una composizione su una tavola, una tela, un affresco o qualsiasi altro supporto che consiste nel ricalcare, con la polvere di carboncino, il medesimo disegno sui fori del cartone. Durante il recentissimo restauro, una volta staccato il cartone dalla tela su cui era stato applicato, si è osservato, grazie all'esame del verso, che lo spolvero è stato eseguito soltanto per alcuni particolari, non per l'intera composizione (la Madonna, il Bambino, il volto di San Giuseppe e quello dell'angelo, esclusi i capelli però).

Durante la fuga in Egitto, la Madonna, seduta, abbraccia Gesù in piedi sgambettante su una roccia e rivolge lo sguardo dalla parte opposta, a ricevere un angelo che le porge in dono un cesto di frutta. Al suo fianco sta un asino con il muso piegato e le orecchie basse. In secondo piano, Giuseppe piega il ramo di una palma dove si annidano due angioletti. Aurelio Luini rappresenta un episodio, attinto al Vangelo apocrifo dello Pseudo-Matteo, dalla ricchissima tradizione iconografica.

A differenza di quanto sostenuto, questo cartone non ha a che fare con la pala di Aurelio Luini del 1570 con il medesimo soggetto, conservata nella raccolta Gallarati Scotti. Quel dipinto appartiene infatti a un'altra stagione, successiva, della storia dell'artista. Lì la composizione è bilanciata in modo più sapiente, grazie a un maggiore risalto del paesaggio – un notturno nuvoloso di grande fascino, dove, in fondo, albeggia. All'interno della produzione grafica del pittore si può considerare convincente il rapporto con il disegno di tema analogo, ma arricchito dalle presenze di Sant'Elisabetta e di San Giovannino, al Metropolitan Museum of Art di New York. Ma è soprattutto valido quello con il disegno degli Uffizi, dove la Madonna e il Bambino si atteggiano, per quanto in controparte, come nel cartone. Questa superba prova grafica, dove si risente l'effetto del contatto con Bernardino e Antonio Campi, si situa bene nel secondo tratto degli anni Cinquanta, in prossimità degli impegni di Aurelio per Meda, dove è attivo – appunto insieme ad Antonio – nel 1557. L'aspetto del San Giuseppe lo rende compagno al San Giorgio e al San Rocco affrescati nella cappella Secco della chiesa di San Vittore (cfr. L. Tosi, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 10).

Claudio Gulli

83. Aurelio Luini

Milano, 1530 – Milano, 6 agosto 1593

Due teste barbute

1560-1565 circa
penna; sul verso, al centro, a matita: «1564» – mm 198 × 180
Bergamo, Accademia Carrara, inv. 1527

Provenienza: Bergamo, Giacomo Carrara (1714-1796), fino al 1796 (?); Bergamo, Scuola del Disegno (poi Accademia Carrara), dal 1796 (?) e almeno dal 1912-1925.

Mostre: Bergamo 1982, n. 34.

Il disegno fa probabilmente parte del nucleo di opere appartenute al conte Giacomo Carrara che grazie al lascito testamentario, divenuto esecutivo alla sua morte il 20 aprile 1796, passa alla nascente Scuola del Disegno in Borgo San Tomaso a Bergamo (cfr. Rossi 1985, pp. 14). Il foglio è citato per la prima volta come di «ignoto autore» nell'inventario dei disegni dell'Accademia Carrara, avviato nel 1912, in occasione della riapertura del museo, da Corrado Ricci e concluso da Valentino Bernardi (*Inventario manoscritto dei disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo* [1912-1925], Bergamo, Accademia Carrara, n. 1527). Come «ignoto» si ritrova in *Inventario* 1958, p. 176, n. 1527, dove è indicato come «avariato». Nel catalogo a schede della medesima istituzione, compilato da Ugo Ruggeri e Giulio Bora nel biennio 1975-1976 (cfr. Rodeschini Galati 1999, pp. 206-207, nota 49), era presente una nota, oggi non più leggibile, in cui lo stesso Bora attribuiva il foglio ad Aurelio Luini. Questa indicazione è ripresa e confermata da Maria Cristina Rodeschini (1979-1980, p. 281, n. 1527). Bora (1980, p. 18) ricorda il foglio della Carrara in un elenco di prove grafiche di Aurelio Luini. Il disegno è esposto a Bergamo, nel 1982, in una rassegna sulla grafica milanese e cremonese del Cinquecento, e per l'occasione è sottoposto a un intervento di restauro per integrare il supporto. Giulio Bora (in *Grafica* 1982, pp. 71-73, n. 34) rende nota l'immagine, in bianco e nero, dell'opera e ne sottolinea la «robustezza costruttiva, tale da far pensare alle contemporanee esperienze milanesi di Ambrogio Figino [...] anche se la tipologia dei due volti di vecchio barbuto è ancora lontanamente leonardesca». Lo studioso propone una datazione al «nono decennio» del Cinquecento, richiamando l'affresco con la *Pentecoste* nella parrocchiale di Trezzo sull'Adda, che pensa di quel momento ma di cui ora si conosce la data di esecuzione: 1591-1592 (cfr. S. Conte, F. M. Giani, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 29). Piera Giovanna Tordella (2000b, p. 414), nell'attribuire ad Aurelio una *Testa virile di profilo* a penna, a Pavia (Pinacoteca Malaspina, inv. D Mal. 68), richiama il foglio bergamasco, intendendolo sulla stessa linea di Bora.

✲

Il piccolo foglio di studi è stato restaurato in occasione di questa mostra. Raffigura il viso di un uomo barbuto ritratto di profilo e di tre quarti. Sono diversi gli schizzi di Aurelio Luini eseguiti esclusivamente a penna, durante l'intero arco della sua attività, caratterizzati dal segno spezzato e con fitti tratteggi, in cui spesso si addensano studi diversi, apparentemente non collegati a progetti specifici. È molto difficile procedere a una seriazione cronologica di queste opere grafiche. Nel caso di Bergamo l'attenzione dell'artista si concentra sullo studio di un'unica figura. Personaggi maschili barbuti del genere costellano l'intera carriera di Aurelio, a partire dalle sue prove più antiche, nel 1555, nella cappella Bergamini in San Maurizio a Milano (cfr. C. Battezzati, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 16). L'interferenza con la tradizione leonardesca, di cui si avverte qui un'eco, spinge a collocare il foglio in un tratto non troppo avanzato della storia dell'artista.

Benedetta Spadaccini

84. AURELIO LUINI

Milano, 1530 – Milano, 6 agosto 1593

Compianto su Cristo (recto); *Studi di panneggio e di figura* (verso)

1575-1580 circa
acquerello nero (?) e marrone su carta preparata in verde chiaro; sul verso, a penna, in grafia antica, in basso a destra: «E di Urelio luino», in mezzo: «53» – mm 206 × 210
Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. 548

Provenienza: Milano, Giuseppe Bossi (1777-1815), fino al 1815; Venezia, Luigi Celotti (1768-1846), dal 1815 al 1822; Venezia, Accademia di Belle Arti (poi Gallerie dell'Accademia), dal 1822.

Mostre: STOCCOLMA 1962-1963, n. 332.

Nell'*Elenco Generale de' Disegni* dell'Accademia di Venezia, redatto verso il 1832, il foglio potrebbe essere identificato nello «Schizzo e D. Cristo deposto nel sepolcro penna ed acquerello» attribuito a Palma il Giovane (NEPI SCIRÉ 1982, p. 39). È più difficile riconoscerlo nell'inventario del 1870: potrebbe trattarsi del «Disegno all'acquerello» con il «Salvatore morto» di Palma il Giovane, ma non corrispondono le misure: «m. 0,08×0,13» (NEPI SCIRÉ 1982, p. 81). Nell'inventario redatto nel 1910 da Lionello Venturi, il foglio è assegnato a Palma il Giovane. Lili FRÖHLICH-BUM (1913, pp. 161, 176, nota 3, p. 217, fig. 34) è la prima a renderlo noto a stampa, attribuendolo allo Schiavone nello studio di apertura su questa figura cruciale del manierismo a Venezia, che ancora necessita di una messa a punto adeguata (un buon avvio, per la sua attività grafica, è DELL'ANTONIO 2010). La Fröhlich-Bum connette questo *Compianto* a un disegno con lo stesso soggetto, a matita nera, penna, acquerelli colorati e biacca su carta marrone chiaro, all'Albertina di Vienna, saldamente ascritto allo Schiavone in virtù di un'iscrizione antica con il nome dell'artista e la data 1550 (inv. 1579; BIRKE, KERTÉSZ 1994, pp. 838-839; DELL'ANTONIO 2010, pp. 281-282, n. 39). Detlev von HADELN (1926, p. 24, n. 13) riprende il riferimento.

Hans TIETZE ed Erica TIETZE-CONRAT (1944, p. 253, n. 1435) allontanano il disegno dal *Compianto* viennese, che considerano un'opera giovanile dell'artista. Lo accostano invece al *San Marco indica il luogo della sua sepoltura* nella Royal Collection di Windsor, a matita nera e acquerello blu (inv. 6677; POPHAM, WILDE 1949, p. 331, n. 917; DELL'ANTONIO 2010, pp. 300-301, n. 60) e considerano entrambi i fogli pertinenti alla tarda attività dello Schiavone. I due studiosi non sono del tutto sicuri dell'attribuzione all'artista dalmata però, tanto da prendere in considerazione anche la possibilità alternativa che il foglio di Venezia sia una prova giovanile del Tintoretto per le analogie con il famoso *Compianto*, a olio su carta, del Louvre (inv. 5371).

Il foglio dell'Accademia è presente, sotto il nome dello Schiavone, a una retrospettiva sull'arte veneziana allestita a Stoccolma (P. Bjurström, in *Konstens Venedig* 1962, pp. 193-194, n. 332). La pertinenza al catalogo di questo artista sembra acquisita, tanto che il disegno è chiamato a confronto per sostenere altre due attribuzioni, che non hanno avuto molto corso: Charlotte von PRYBRAM-GLADONA (1969, p. 38) lo richiama in relazione a un *Compianto* a gessetto, ripassato a penna, di collezione privata; Ugo RUGGERI (1979, p. 63) lo evoca a proposito di una *Storia di Abimelech*, ad acquerello verde scuro, della Biblioteca Ambrosiana (inv. F 235 inf. n. 1159). PIGNATTI (1974, p. 22, fig. 12) si limita a una riproduzione, sempre sotto il nome dello Schiavone.

Sia nella tesi di dottorato che nella monografia sull'artista dalmata, Francis Lee RICHARDSON (1971, I, pp. 279-280, n. 191; 1980, p. 113, 133-134 n. 203) giudica «untenable» l'ascrizione adombrata dai Tietze al Tintoretto e attribuisce invece con sicurezza il disegno di Venezia allo Schiavone, sulla base del confronto con un'*Apparizione di San Marco*, a pennello e acquerello marrone, allora nella collezione Scholz (ora alla Pierpont Morgan Library di New York: inv. 1983.40; cfr. K. Oberhuber, in *Sixteenth Century Italian Drawings* 1973, pp. 125-126, n. 102), oltre che con il disegno di Windsor già evocato dai Tietze. Tuttavia Richardson segnala una peculiarità del foglio veneziano: «[he] here draws with the brush not as usual, but as if with the pen». Lo confronta inoltre con altri fogli dello Schiavone: un *Compianto* preparatorio a un'incisione, noto in due versioni, una, a matita nera, penna, acquerello bruno e biacca su carta bianca, a Chatsworth (inv. 303; DELL'ANTONIO 2010, p. 253-254, n. 10) e una, a penna, acquerello bruno e grigio e biacca su carta bianca, agli Uffizi (inv. 1993 F; DELL'ANTONIO 2010, p. 255, n. 11), e con una *Decapitazione di San Giovanni Battista*, a matita nera e penna su carta cerulea, del Museo Civico di Bassano (inv. Riva 1.9.9; cfr. C. Garofalo, in *Il piacere* 2008, pp. 168-170, nn. 25-26). Nella recensione alla monografia di Richardson Paola ROSSI (1980, p. 90, nota 44) segnala che quest'ultimo disegno è stato però nel frattempo riferito a Carlo Urbino da Ugo RUGGERI (1977, pp. 112-114, fig. 8) e da Giulio BORA (1977, p. 54, nota 44): quanto al disegno di Venezia, «malgrado il suo carattere atipico», per la ROSSI (1980, p. 93) è da mantenere allo Schiavone.

In occasione della catalogazione dei disegni lombardi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, il foglio è staccato dal controfondo e sul verso compare, oltre a vari studi a penna di figure e di panneggi, «un'illuminante scritta cinquecentesca»: «E di Urelio luino»; da qui la vicenda attributiva sterza (RUGGERI 1982, pp. 66-67, n. 51). Fioccano immediatamente i confronti con disegni di Aurelio Luini: il *Compianto* è paragonato al *Riposo durante la Fuga in Egitto*, a penna, acquerello marrone e biacca su carta marrone chiaro, del Kupferstichkabinett di Berlino (inv. KdZ 16371), che reca una scritta antica «Luino» e che è stato attribuito ad Aurelio da Philip Pouncey. Gli studi sul verso sono invece messi in relazione, tra l'altro, con *Due Profeti*, a penna, a Windsor (inv. RL 4807), attribuiti ad Aurelio da POPHAM e WILDE (1949, p. 242, n. 408), con gli *Studi di nudo*, pure a penna, del Christ Church di Oxford, assegnati ad Aurelio da Popham e Pouncey (inv. 104; BYAM SHAW 1976, p. 289, n. 1140), e con due studi, ancora a penna, per una *Presentazione della Vergine al Tempio* del British Museum (inv. 1946.0713.361), riferiti ad Aurelio da una scritta antica, probabilmente cinquecentesca.

Nella recensione al catalogo di Ruggeri, BORA (1984, p. 14, nota 45) considera il disegno di Venezia uno «studio, ancora con numerose varianti, per il dipinto nella seconda cappella a destra della chiesa di San Barnaba a Milano» (cat. 85). Il «divario» tra il disegno e il dipinto è tutto risolto in favore del primo, in cui mancherebbero la «faticosa macchinosità», «l'esibita monumentalità» e «l'accentuato pietismo» che lo studioso ritrova nella tela. Sulla base del foglio dell'Accademia Bora riferisce ad Aurelio i *Tre studi di testa di anziano*, a penna e inchiostro marrone, matita rossa e carboncino, del Nationalmuseum di Stoccolma (inv. 1492/1863), che BJURSTRÖM (1979, p. 282, n. 34) aveva problematicamente accostato a

Giovanni Contarini: avverte qui un rapporto con il Giuseppe d'Arimatea del *Compianto* in San Barnaba. Bora considera inoltre un «altro disegno per la stessa composizione» un foglio, a penna e acquerello marrone, in vendita a Milano, presso la Stanza del Borgo (cfr. *Disegnare* 1984, pp. 18-19; di nuovo a Parigi, il 28 marzo 2012, presso Piasa, lotto 10). Entrambi i confronti non riappaiono quando Giulio Bora (in *Rabisch* 1998, p. 295) ritorna sul disegno di Venezia, limitandosi a fare presente quanto la «tecnica a pennello» sia «inconsueta» per Aurelio.

*

Le condizioni di conservazione non sono buone: la stesura ad acquerello ha subito parecchie perdite di materia. Con ogni probabilità il foglio è stato tagliato su tutti e quattro i lati: i margini sono irregolari e la composizione, soprattutto sul verso, si interrompe bruscamente. Non si può nascondere la differenza di tecnica che passa tra questo *Compianto* e il *corpus* grafico di Aurelio Luini, quasi sempre caratterizzato dall'impiego della penna, divenuta quasi il marchio di fabbrica dell'artista. È l'iscrizione antica sul verso – «E di Urelio luino» – a costituire il puntello maggiore per l'attribuzione. L'artista usa due acquerelli: il nero per schizzare i personaggi, il marrone per definire le ombre.

I dati di stile non sono incompatibili però con Aurelio disegnatore: la testa della Maria dolente pare una sorella della Madonna nel *Riposo durante la fuga in Egitto* di Berlino, come già richiamato da RUGGERI (1982, p. 67). Un altro foglio al Christ Church di Oxford, con una *Sacra Famiglia* a penna e acquerello marrone (inv. 447, attribuito da Popham: BYAM SHAW 1976, p. 289, n. 1139), ha la stessa elettricità nervosa di questo dell'Accademia. Gli insistenti e autorevoli riferimenti allo Schiavone, morto nel 1563, potrebbero stare a indicare quanto pesi, di nuovo, nella storia di Aurelio il contatto con le esperienze figurative veneziane, probabilmente riattivato, negli anni Settanta, dall'arrivo a Milano del «Ticiani alumnus» Simone Peterzano, con il cui stile grafico però Aurelio non si misura.

Nonostante le analogie, tra il disegno di Venezia e la pala in San Barnaba a Milano (cat. 85) non mancano le differenze. Nel foglio compaiono la Croce e la scala, destinate a sparire sulla tela. Cristo ha già la struttura corporea che si nota nella pittura. Le varianti maggiori riguardano gli altri personaggi, ognuno dei quali è avvolto in un personale turbine emotivo: Giovanni ha lo sguardo rivolto al cielo, la Maddalena piange con la fronte incollata alla mano di Cristo, la Madonna esprime dolore congiungendo le mani, Giuseppe d'Arimatea regge con le sole braccia e un ginocchio il corpo di Gesù. Due Marie serrano le fila intorno alla Vergine: una si stringe a lei, l'altra si rivolge al cielo. Due uomini, a una certa distanza dai dolenti – uno è il Nicodemo, che accorre, l'altro è ancora alle prese con la scala, da cui è stato calato il cadavere del Cristo – dinamizzano la composizione. Nella tela di San Barnaba, che è un capolavoro di Aurelio, tutto è compresso ai limiti della sopportabilità.

Anche gli studi di panneggio a penna sul verso del foglio sembrano avere a che fare con il *Compianto* di San Barnaba, in particolare con il sudario.

CLAUDIO GULLI

LIV. CAMILLO PROCACCINI (?)
Parma, 6 marzo 1561 – Milano, 21 agosto 1629
Ultima Cena
1587 circa – tela – cm 205 × 385
Milano, San Simpliciano, Facoltà Teologica

89. AURELIO LUINI
Milano, 1530 – Milano, 6 agosto 1593

Madonna con il Bambino tra i Santi Sebastiano e Rocco

1592
penna, acquerello azzurro, tracce di biacca su carta preparata in azzurro; angoli superiori tagliati; in alto a destra, a penna: «47»; doppio controfondo; sul verso, residui di carta cerulea di un vecchio montaggio e, a matita, in alto a destra: «558» – mm 273 × 197
Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni e Stampe, inv. 558

Provenienza: Milano, Giuseppe Bossi (1777-1815), fino al 1815; Venezia, Luigi Celotti (1768-1846), dal 1815 al 1822; Venezia, Accademia di Belle Arti (poi Gallerie dell'Accademia), dal 1822.

Si può forse identificare nel disegno di «Scuola Lombarda. La Vergine, il Bambino, S. Rocco, S. Bastiano in acquerello lumeggiato» presente nell'*Elenco Generale de' Disegni* conservati nell'Accademia di Belle Arti di Venezia, redatto verso il 1832 (NEPI SCIRÉ 1982, p. 38).

Sulla cartella di protezione di questo foglio Jacob Bean, Mario Di Giampaolo e Giulio Bora, quest'ultimo nel maggio 1979, avanzano un'attribuzione dubitativa a Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Ugo Ruggeri aggiunge «Moncalvo sicuro». E come tale lo rende noto a stampa (RUGGERI 1982, p. 110, n. 96). Il San Rocco è avvicinato al San Francesco di un *Crocifisso tra San Francesco e un altro Santo* nella sagrestia di Sant'Antonio a Torino, un dipinto assegnato con qualche incertezza da Vittoria MOCCAGATTA (1963, p. 198, fig. 13) alla figlia meno nota di Guglielmo, Francesca. Ruggeri richiama, a sostegno dell'attribuzione, due disegni che ritiene del Moncalvo: uno, a penna e acquerello marrone, del Fogg Art Museum di Cambridge (1898.38), di cui fraintende l'iconografia (si tratta di un'*Incoronazione dei Santi Cecilia e Valeriano*), e un altro, che conosce solo da una foto della Witt Library, passato in vendita presso Del Giudice a Genova come Daniele Crespi, raffigurante una «*Madonna e Santi*».

La restituzione del disegno di Venezia ad Aurelio Luini spetta a Mario Di Giampaolo, nel 1982, tramite una scritta sul montaggio. Giulio BORA (1984, p. 14, nota 48, tavv. 30a-30b) individua nel foglio il «progetto pressoché definitivo per il dipinto, firmato, del secondo altare di sinistra della cattedrale di Tortona con la Vergine e i Santi Sebastiano e Rocco» (cfr. cat. 90).

*

Il foglio è leggermente rifilato nel bordo inferiore e in quello di destra. A parte due lievi abrasioni ai lati della mano destra del San Rocco, è in condizioni ottime. L'effetto cromatico dell'acquerello azzurro, sulla carta preparata con lo stesso colore, è di grande intensità. I ripassi a penna accendono le espressioni dei Santi. Nelle pieghe della veste della Madonna e nel corpo del San Sebastiano sembrano esserci tracce di biacca diluita, usata per le lumeggiature. Il San Sebastiano richiama quelli che occupano recto e verso di un foglio, a matita nera, penna, acquerello marrone e grigio e biacca, del Musée des Beaux-Arts di Orléans (inv. 1561.A), reso noto da Éric PAGLIANO (2003, pp. 289-291, n. 175) come Aurelio Luini.

Nel disegno di Venezia Aurelio ha studiato con più attenzione i due Santi – la definizione anatomica delle gambe e dei corpi, il posizionamento delle ombre – rispetto al gruppo della Madonna con il Bambino. E il dipinto corrispondente nel Duomo di Tortona (cat. 90), consegnato nel 1592, sembra rispondere a questa differenza, con un diverso tasso di qualità: maggiore nei Santi, minore nel gruppo di Madre e Figlio. Tra disegno e dipinto sono insignificanti le varianti nella parte inferiore: il Sebastiano non ha le frecce, sono solamente abbozzati il cane di Rocco e la Gerusalemme dello sfondo; rilevanti invece sono le differenze nella parte superiore. La Madonna, nel dipinto, è più lontana dai Santi e ha perso le proporzioni che la rendevano così simile a loro, e terrena. Guarda verso lo spettatore, non più verso il basso. E il Bambino non ha il gesto di benedizione del disegno. Gli angeli invece si sono moltiplicati: nel disegno sono due quelli studiati con cura, nel dipinto sono diventati nove.

CLAUDIO GULLI

Fig. 157 Giovanni Pietro Gnocchi, *Giuditta e Oloferne*, 1595, Como, Pinacoteca Civica

stesso promulgato contro gli ebrei, allestisce una forca destinata all'insolente.

Sotto il portico sulla destra ha luogo il banchetto voluto da Ester. Qui la donna rivela al marito di essere ebrea e quindi, per colpa dello sciagurato decreto, rischia di essere condannata a morte. Assuero, visibilmente stupito, decide di ritirare la legge e di punire il suo collaboratore, condannandolo per contrappasso alla forca preparata per Mardocheo. Aman è ricordato anche da Dante nel *Purgatorio* (XVII, 25-30) come esempio di ira punita; il poeta però lo dice «crucifisso», e non impiccato. E crocifisso lo si vede anche, oltre che nell'affresco michelangiolesco della volta sistina, nelle *Storie di Ester e Assuero* dipinte da Giulio Campi nel Duomo di Cremona tra il 1561 e il 1567. Aurelio invece lo rappresenta impiccato. Nel convento di San Giovanni Pedemonte si conservava un'edizione della *Bibbia* illustrata da Pierre Eskrich (*Biblia* 1566; cfr. ASCo, Prefettura, 932, dove l'edizione in oggetto figura al n. 43): una sola incisione decora il *Libro di Ester* e, come nel dipinto, più episodi relativi all'eroina coesistono in un'unica inquadratura. Sullo sfondo Eskrich (per cui cfr. BAUDRIER 1964, p. 305) rappresenta l'esito della supplica di Ester al marito con l'impiccagione di Aman. Non è improbabile che chi ha voluto il dipinto abbia avuto in mente questo modello grafico.

Il quadro è sempre stato associato al suo *pendant*, *Giuditta e Oloferne* (fig. 157), firmato e datato da Giovanni Pietro Gnocchi nel 1595, anch'esso nella Pinacoteca Civica di Como. Le due tele erano infisse nelle pareti della cappella del Rosario in San Giovanni Pedemonte, distrutta nel 1814. La posizione di questo vano si ricava dalla visita pastorale di Feliciano Ninguarda del 1592 (MONTI 1892-1898, I, p. 112): «a dextro latere sunt sex [sacella] usque ad chorum, primum insigni forma Sanctissimo Rosario». In quel momento la cappella è ancora priva dei due quadri, lì collocati solo a partire dal 1595. Al principio del Settecento, Antonio Maria Odescalchi (BCCo, Miscellanea 4.4.4., f. 59) riferisce «tutte le pitture a fresco e a olio» della cappella a Gnocchi. Nella *Descrizione e stima del locale e circondario de' soppressi Domenicani* (BCCo, 2.3.4, f. 7v), compilata dall'ingegnere Prospero Franchini nel gennaio 1811, l'ambiente, contrassegnato dal numero 90, è descritto così: «Cappella con pavimento e volta come sopra [cioè dipinta con bassorilievi]. Altare di marmo con due colonne architravate. Finestra grande semicircolare con telaro d'invetriata e rete di ferro»; la volta «dipinta con bassorilievi» è, con buona probabilità, quella ricordata come opera di Gnocchi da Odescalchi.

Le dimensioni dei due dipinti sono pressoché uguali, la gamma cromatica uniforme; in entrambi si nota una certa propensione a disporre le figure sul proscenio, rendendole ancora più gigantesche e monumentali. Anche per queste ragioni la firma della *Giuditta e Oloferne* ha da sempre portato con sé l'*Ester e Assuero*. Solo in anni recenti si è proposto per il quadro in mostra, in cui agisce ancora il ricordo del *Giudizio di Salomone* di Giulio Campi dipinto tra il 1539 e il 1542 in San Sigismondo a Cremona, il nome di Aurelio Luini.

Basti confrontare la maniera con cui è risolto nell'*Ester e Assuero* il paesaggio, tanto diverso da quello della *Giuditta e Oloferne* con i suoi fitti cumulonembi. E ancora, i panni riccamente decorati di Ester e delle sue ancelle, con i delicati trapassi del violetto nel risvolto del mantello della regina e l'accensione del rosa della gonna della serva, tanto lontani dalle rigidità quasi metalliche e dallo sfarzo contenuto di Giuditta. È veramente difficile accettare l'idea che il pittore dei due quadri sia lo stesso.

Quanto all'ipotesi che chi ha realizzato l'*Ester e Assuero* sia Aurelio Luini, si può richiamare la prossimità dei tratti della regina e delle due fantesche a quelli della *Santa Tecla* nel Duomo di Milano (cat. 93). Anche il giovane in abiti moderni con il cappello piumato, a sinistra di Assuero, sembra molto simile all'angelo che scende a incoronare la martire nella pala del Duomo. A un disegno di Aurelio (cat. 83) si avvicina inoltre la figura di dignitario sulla sinistra, il personaggio barbuto che tiene in mano un copricapo all'orientale. Sorge il dubbio che le due figure maschili all'estrema sinistra, parzialmente coperte, siano il vecchio Aurelio, inturbantato e con la barba lunga, e il quarantenne Gnocchi, caratterizzato da capelli rossi e da uno sguardo inquieto.

Di ben altro tenore rispetto alla fissità del risultato è il disegno preparatorio per la tela con *Giuditta e Oloferne*, già sul mercato antiquario milanese (*Disegni* 1987, n. 21): del tutto consono alla produzione grafica tarda di Aurelio Luini (cat. 84). In questa fase il pittore sembra guardare al «nuovo nume tutelare della pittura locale» (FRANGI, MORANDOTTI 2007, p. 18): Camillo Procaccini, che risiede a Milano già nel 1587, anno in cui è menzionato da Giovanni Paolo LOMAZZO (1587, pp. 428-429). Il disegno per la *Giuditta e Oloferne* sembra guardare alla *Visione di Costantino* dipinta da Camillo tra il 1591 e il 1592 per Santa Croce a Riva San Vitale (L. Damiani Cabrini, in *Camillo Procaccini* 2007, pp. 176-177, n. 16). Medesimi sono il taglio netto diagonale dato dalla tenda, l'impennata dei cavalieri con un gonfalone di marca campesca e la marcia delle truppe sopra un ponte.

Il disegno suggerisce di ripensare il ruolo di Aurelio Luini per la tela eseguita e firmata da Gnocchi. Ne consegue l'ipotesi che a iniziare l'impresa per San Giovanni Pedemonte a Como sia stato Aurelio Luini, il quale, dopo avere realizzato i disegni per entrambe le tele e avere portato a termine l'*Ester e Assuero*, muore nell'agosto 1593 (docc. 284-285). La commissione passa a Gnocchi, che dipinge – sui modelli del maestro e compagno – e firma la *Giuditta e Oloferne*, la sola tela da lui effettivamente realizzata. Verosimilmente a lui sarà toccato completare anche la decorazione della cappella.

PATRIZIO AIELLO

92. AURELIO LUINI

Milano, 1530 – Milano, 6 agosto 1593

Gruppo di figure che assistono al martirio di Santa Tecla

1592

matita nera, penna e acquerello marrone su carta bianca, controfondato; sul retro del controfondo, a penna, «7109» e la *paraphe* di Everhard Jabach (Lugt 2959) – mm 119 × 195

Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 10725

Provenienza: Parigi, Everhard Jabach (1618-1695), fino al 1671; Parigi, collezioni reali, dal 1671 al 1793; Parigi, Musée central des arts (poi Musée du Louvre), dal 1793.

Il disegno proviene dalla sterminata collezione del banchiere Everhard Jabach, che appone la propria sigla sul retro e a cui fa riferimento il numero «7109» (C. Monbeig-Goguel, F. Viatte, *Dessins de la collection Everard Jabach acquis en 1671 pour la collection royale*, Paris, Direction des Musées de France, 1978, pp. 9-11, n. 10725). Figura però tra quelli di scarto («rebut»).

Nell'*Inventaire manuscrit des dessins du Louvre* (Parigi, Archives des Musées Nationaux, côte IDD34, v, p. 915), compilato da Louis-Marie-Joseph Morel d'Arleux a partire dal 1802, il foglio, contraddistinto dal numero «7109», è indicato, tra gli anonimi, come «fragment de dessin à la plume et lavé».

L'attribuzione ad Aurelio Luini e il collegamento con il *Martirio di Santa Tecla* nel Duomo di Milano (cat. 93) sono merito di Philip Pouncey, come attesta una scritta a matita sul retro del controfondo: «Aurelio Luini. Pour un tableau à la cathédrale de Milan. (Martyre de St Tecla?) Pouncey». Giulio BORA (1980, p. 18) è il primo ad avvalersi di questa nota, in occasione del riferimento alla tarda attività di Aurelio Luini di un foglio, a penna, acquerello marrone e matita nera, conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 1502 F) sotto il nome di Camillo Procaccini, che lo studioso interpreta come una

Fig. 158 Cat. 93 (particolare)

Scena di pestilenza, relativa all'epidemia del 1576 (Bora 1980, p. 18, n. 19; Petrioli Tofani 2005, pp. 238-239): un'ipotesi ques'ultima difficilmente accettabile, perché l'episodio raffigurato si svolge, come indicano i costumi, nell'antichità (di questa misteriosa composizione esiste un'altra versione, più libera, a penna, al Wallraf-Richartz Museum di Colonia, inv. 1959-6). Spetta ancora a Bora (1984, pp. 14-15, nota 48, tav. 31a) avere reso nota una riproduzione fotografica del disegno. Piera Giovanna Tordella (2000a, pp. 439-440, 445, nota 13) assegna ad Aurelio Luini un foglio, a penna, acquerello marrone e matita nera, degli Uffizi (inv. 4142 S), con un *Baccanale* nel recto e *Studi di panneggio e di una testa femminile* nel verso, richiamando per confronto il disegno del Louvre, per lei di «datazione prossima». La studiosa confronta le due teste sul verso con la donna che si affaccia dalla balconata per assistere al martirio della Santa. Alessandra Di Gennaro (in corso di stampa) avvicina il disegno di Parigi agli affreschi della prepositurale di Trezzo sull'Adda, che per via documentaria si collocano tra il 1591 e il 1592 (cfr. S. Conte, F. M. Giani, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 29).

✣

Con ogni probabilità, questo foglio è stato tagliato su tutti i lati. Costituisce uno studio per una porzione – sulla sinistra, a tre quarti d'altezza – della grande tela con il *Martirio di Santa Tecla* che Aurelio Luini dipinge nel 1592 per il Duomo di Milano. Tra il disegno e l'opera finita ci sono non poche varianti. Gli unici personaggi che riappaiono nella tela, tra gli astanti che assistono al supplizio della Santa, sono il centurione sulla sinistra impegnato a parlare con un vecchio, che muta però il gesto della mano con il bastone; la donna all'angolo della balaustra, a cui viene aggiunto un bambino; la figura a mani giunte all'estrema destra. Sparisce, per fare solo un esempio, la bellissima idea del papà che alza il bambino sopra la propria testa. Alcune soluzioni messe in atto nel disegno, e non tradotte in pittura, ritornano tra gli affreschi, sostanzialmente contemporanei, che Aurelio dipinge, insieme a Giovanni Pietro Gnocchi, nella parrocchiale di Trezzo: per esempio la figura incappucciata volta verso l'alto, a sinistra nel foglio parigino e a destra del trono della Vergine a Trezzo. Ma anche gli astanti del dipinto di Santa Tecla trovano riscontro tra le pitture di Trezzo: per esempio l'uomo di spalle con la nuca esibita.

Sul foglio di Parigi i contorni di due gambe, accennati a matita nera, ma non ripresi a penna e acquerello, indicano la posizione originariamente prevista per l'angelo, molto più in basso di quanto realizzato nella versione pittorica. Nella prima idea gli astanti erano distratti dalla visione dell'angelo; nella tela invece la loro attenzione si rivolge alla Santa.

Le somiglianze – per posa, espressione e costruzione del panneggio – tra la protagonista della tela milanese e una *Maddalena penitente*, a penna, acquerello e biacca, passata sul mercato (Vienna, Dorotheum, 16 giugno 2009, lotto 618), indicano come Aurelio, a distanza di anni, riproponga analoghe invenzioni.

Claudio Gulli

93. Aurelio Luini

Milano, 1530 – Milano, 6 agosto 1593

Martirio di Santa Tecla

1592
tela – cm 343,4 × 179,1
Milano, Duomo

Provenienza: Milano, Duomo, altare di Santa Tecla, almeno fino al 1739; Milano, Palazzo Litta Modignani, da prima del 21 aprile 1762 fino almeno al 10 settembre 1762; Milano, Duomo, sagrestia aquilonare, almeno dal 1769 al 1833; Milano, Duomo, sagrestia capitolare, da prima del 1867.

Nel 1573 Pellegrino Tibaldi progetta l'altare di Santa Tecla, il primo a destra nel transetto settentrionale del Duomo di Milano. Concepito in conformità alle disposizioni di Carlo Borromeo in materia di riforma dell'arredamento liturgico, è messo in opera solamente a partire dal 1581, sotto la direzione di Lelio Buzzi prima e di Martino Bassi poi (AVFDMi, A. S., R. 424, *ad annum*, con rispondenze in A. S., R. 348/A/B; cfr. Benati 2010). Il 19 novembre 1590 i deputati della Fabbrica del Duomo commissionano la pala per l'altare a «Federicum Ranzium», pittore altrimenti ignoto (AVFDMi, A. S., O. C. 15, f. 207v; *Annali* 1877-1885, iv, p. 252). Per ragioni sconosciute l'opera non è portata a termine, perciò il 19 dicembre 1591 è deciso «anchonam Sanctae Teclae conficiendam esse, et conficere debere, per Aurelium Luinum, pictorem mediolanensem» (doc. 269; Giulia Benati e Anna Maria Roda 2003, pp. 56, 59, nota 53, segnalano la presenza di Alessandro Mazenta, amico di Federico Borromeo, tra i deputati che allogano la pala ad Aurelio Luini).

Aurelio Luini – che nel 1564 e nel 1590 aveva partecipato ai concorsi per le ante dei due organi della cattedrale, vinti rispettivamente da Giuseppe Meda e Ambrogio Figino – è attivo per il Duomo già da qualche mese per fornire i disegni di alcune delle *Storie di Sant'Ambrogio* per gli stalli del coro ligneo (cfr. doc. 259). È da escludere la possibilità di un suo ingaggio per portare a termine l'opera cominciata da altri: lo dimostra il pagamento a Giovanni Tosino per «braccia n. 5 ¼ di tovaglie per esso datte per fare l'ancona all'altare di Santa Tecla» (AVFDMi, A. S., R. 424, f. 131); lo stesso personaggio aveva fornito il 4 dicembre 1591 la tela per il *Martirio di Sant'Agnese* (fig. 159) già in Duomo e ora nella collezione Borromeo (da ultimo: P. Vanoli, in *Collezione* 2011, pp. 273-275, n. 76, come «Giovanni Torrino»). Il 26 giugno 1592 Aurelio riceve 912 lire imperiali «per l'amontare dell'ancona de Santa Tecla, per esso fatta per mettere nella sua capella et altare in Duomo» (doc. 276; per un disegno preparatorio: cat. 92). La tela è collocata sull'altare entro il primo luglio seguente, data in cui Luca Pilotti riceve 13 lire imperiali «per l'adoratura de pezzi n. 4 di cornice posti intorno all'ancona di Santa Tecla in Duomo» (AVFDMi, A. S., R. 424, f. 151; Pilotti è attivo in Duomo nel 1592-1597, in Ambrosiana nel 1606-1609, in San Paolo in Compito e in San Barnaba nel 1610: AVFDMi, A. S., R. 424, ff. 154, 156, 159, 169, 186, 203, 204; *Annali*, 1877-1885, iv, pp. 295-296, 318-320; Besta 1933, pp. 453-454; Balestreri 1996, p. 226; Buratti Mazzotta 1998, p. 321).

La prima menzione a stampa del *Martirio di Santa Tecla* spetta a Paolo Morigia (1595, p. 278) che, a due anni dalla morte di Aurelio, tra le «rare pitture degne d'immortalità» realizzate dal pittore a Milano ricorda esplicitamente solo gli affreschi della chiesa di San Vincenzino alle monache (cfr. S. Conte, F. M. Giani, in *Bernardino Luini. Itinerari* 2014, n. 18) e «quel quadro a olio di Santa Tecla» in Duomo. Non stupisce ritrovare parte dell'invenzione di Aurelio reimpiegata, intorno al 1625, da Giuseppe Vermiglio nell'enorme telero raffigurante *Daniele nella fossa dei leoni*, già in Santa Maria della Passione (Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 5670; cfr. Bora 1981, p. 146, che segnala la dipendenza; F. M. Ferro, in *Pinacoteca* 1989, pp. 93-94, n. 40).

Il 28 febbraio 1628 Giulio Cesare Visconti, primicerio del Duomo, ingaggia il pittore Lorenzo Ausenda «ad reparationem et restaurationem» di tutte le pale d'altare (AVFDMi, A. S., O. C. 29, ff. 118v-120, 124v, 129v; AVFDMi, A. S., 128, fasc. 2; *Annali* 1877-1885, v, p. 143; Lorenzo Ausenda è documentato nel 1632 presso la corte sabauda con «Gio. Battista Loma [...] in accomodar i quadri di S.A.»: *L'arte* 1932, pp. 22-23; *Schede Vesme* 1963, p. 57; e nel 1632-1643 in San Giuseppe a Milano per la riparazione di numerosi quadri e ancone: Coppa 1997, p. 45). Il 26 gennaio 1629 l'architetto Fabio Mangone firma la relazione allegata al mandato di pagamento «per la fattura et spesa d'imprimitura, colla, vernice et altri simili che il pittore Lorenzo Ausenda ha fatto in nettare, pezzare et acconciare le sei tavole de gl'altari del Duomo, et darci di dietro molte mani d'imprimitura con la colla per conservarle dall'humidità, che sono S. Agnesa del Procaccino, S. Tecla d'Aurelio Lovino, S. Ambrosio della seconda maniera del Barozzo, il Sposalitio d'Enea da Bergamo, S. Agata del Zuccaro, et Signora della Neve de' Fiamenghini» (AVFDMi, A. S., Mandati, 74, 30 gennaio 1629; AVFDMi, A. S., R. 434, f. 4; *Annali* 1877-1885, v, p. 146). A distanza di cinquant'anni le tele di Luini, Barocci, Procaccini e Zuccari sono nuovamente accomodate per mano di Odoardo Rizzo e Giovanni Battista Ausenda: il 23 giugno 1678 l'arcidiacono Giuseppe Arconati e il conte Orazio Archinto «hanno come dellegati visitato le quattro ancone che si sono acomodate per li marcimenti errano in esse con diversi controforti al roversio, quelle nettate et invernizate» (AVFDMi, A. S., Mandati, 172, 25 giugno 1678; AVFDMi, A. S., R. 454, ff. 30, 32; *Annali* 1877-1885, v, p. 320; Odoardo Rizzo è attivo in Duomo tra il 1662 e il 1666: *Annali* 1877-1885, v, pp. 277, 288; Arslan 1960, p. 110; Giovanni Battista Ausenda è documentato in San Giuseppe a Milano nel 1675: Coppa 1997, p. 45). Risalgono probabilmente a questo secondo intervento la rifoderatura e il telaio, antico, ma non originale.

Tra la seconda metà del Seicento e la prima del Settecento la guidistica registra il *Martirio di Santa Tecla* nella sua collocazione originale, senza mancare di riferirne la paternità ad Aurelio (Santagostino 1671, p. 5; Torre 1674, p. 410; Biffi 1704-1705, p. 202; Latuada 1737, i, p. 120; Frigerio 1739, p. 33).

Il 19 luglio 1754 i deputati incaricano Carlo Beretta di scolpire «nel solito marmo della detta Veneranda Fabbrica l'ancona, o sia basso riglievo, del Martirio di Santa Tecla da riporsi nell'altare dedicato a detta Santa nel suddetto Duomo»; il 7 giugno 1757 il bassorilievo è collaudato, mentre il saldo allo scultore è rateizzato fino al settembre del 1760 (AVFDMi, A. S., O. C. 62, f. 124v;